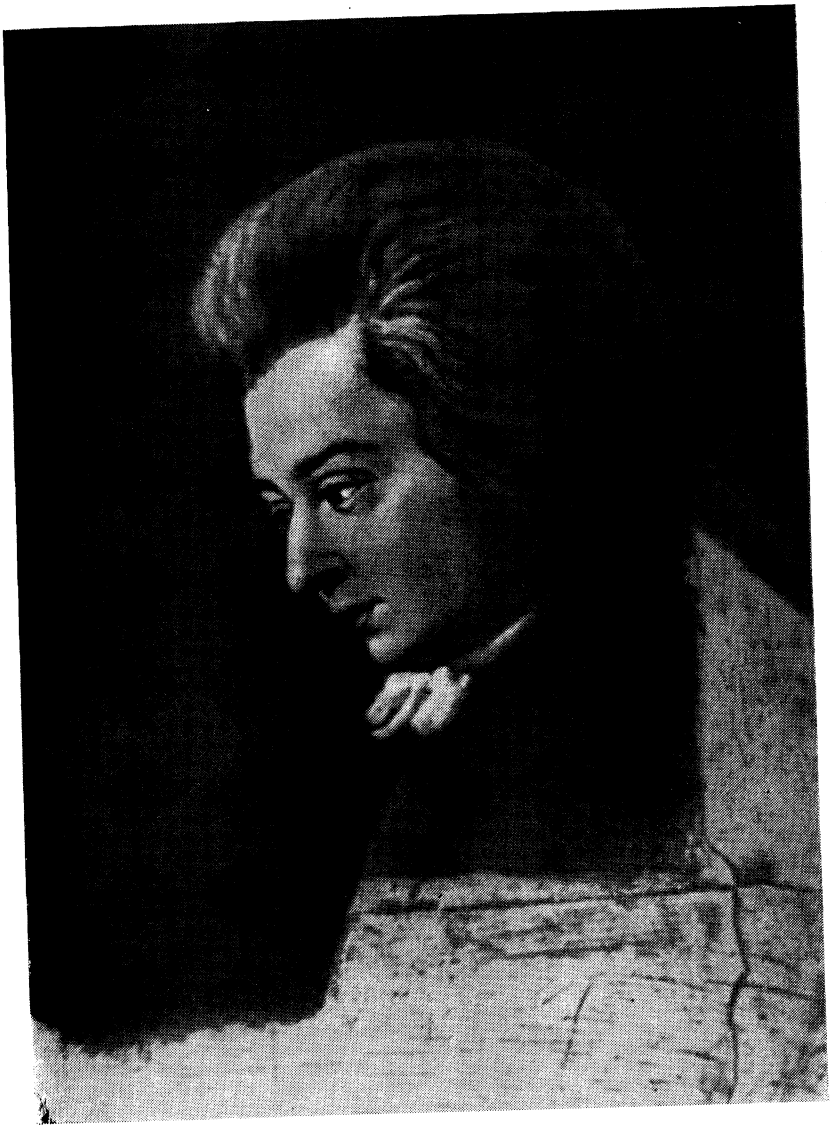


Моцарт
Незаконченный портрет маслом работы Йозефа Ланге, около 1782/83 г.
Оригинал в Музее Моцарта (Зальцбург)

Ева и Пауль Бадура-Скода

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МОЦАРТА

ПРИЛОЖЕНИЕ:

Л. Баренбойм
КАК ИСПОЛНЯТЬ МОЦАРТА?

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА 1972

Б 15
78 И

Перевод с немецкого
Ю. А. ГАЛЬПЕРН

Под редакцией
Л. БАРЕНБОЙМА И Л. ГАККЕЛЯ

Исследование австрийского пианиста и его жены — музыковеда — незаменимая и первая столь подробная на русском языке книга по вопросам интерпретации музыки Моцарта — предназначено главным образом для исполнителей и педагогов. В книге рассматриваются общие исполнительские проблемы и некоторые моменты истолкования фортепианных концертов Моцарта. Издание гармонично дополняет приложение — обзор современной литературы по вопросам, затронутым в книге.

9—1—2
647—72

ОТ РЕДАКТОРОВ

Наш читатель получает теперь возможность прочесть в русском переводе книгу Евы и Пауля Бадура-Скода «Интерпретация Моцарта». Знакомство с этим содержательным трудом способно принести пользу и оказать помощь в работе широким кругам музыкантов: исполнителям, играющим или поющим произведения австрийского музыканта; педагогам, которые вводят детей и молодежь в мир Моцарта; наконец, музыковедам, изучающим теорию и историю исполнительского искусства.

Пауль Бадура-Скода — широко известный австрийский пианист, концертировавший в последние годы и в Советском Союзе, — должен быть причислен к числу лучших современных исполнителей музыки Моцарта. Критики не раз отмечали характерную для него высокую ответственность перед композитором. Она сказывается, в частности, и в том, что пианист опирается в своей артистической деятельности не только на опубликованные Urtext'ы, но и проверяет нотный материал, когда это оказывается возможным, по автографным рукописям и прижизненным печатным изданиям. В дуэте авторов Пауль Бадура-Скода представляет, таким образом, музыкально-исполнительскую практику. Историю же и теорию — его жена, профессор Ева Бадура-Скода, эрудированный музыковед, опубликовавшая ряд содержательных научных работ. В 1971 году она выступила с интереснейшими докладами в СССР — в Ленинградской и Московской консерваториях.

Перевод книги сделан с основного издания, выпущенного в Австрии: Eva und Paul Badura-Scoda. Mozart-Interpretation. Eduard Wancura Verlag, Wien, 1957. Не вошли в русский перевод два раздела книги австрийских музыкантов. Во-первых, исполнительские анализы четырех концертов Моцарта, которые включены в сборник, посвященный интерпретации фортепианных концертов Моцарта. Во-вторых, в нашей книге не публикуется небольшая глава «Критические замечания к современным изданиям Urtext'ов». Вызвано это прежде всего тем, что советские музыканты не пользуются в своей практике изданиями, о которых идет здесь речь, и поэтому детальное рассмотрение частных ошибок этих изданий не может представить интереса для наших читателей. К тому же после публикации издательством Беренрейтера ряда томов Нового полного собрания сочинений Моцарта значительная часть замечаний Е. и П. Бадура-Скода потеряла свою актуальность.

В 1962 году вышел из печати английский перевод книги, дополненный авторами новыми материалами: Eva and Paul Badura-Scoda. Interpreting Mozart on the Keyboard. Translated by Leo Black. Barrie and Rockliff, London, 1962. Русский перевод был сверен с английским изданием, и некоторые авторские дополнения использованы при редактировании книги.

Несколько частных замечаний. Все цитаты, которые приводят авторы (главным образом, из писем Моцарта и из книг и трактатов XVIII и начала XIX веков), выделены в австрийском и английском изданиях курсивом. Этот же принцип сохранен в публикуемом русском переводе.

В тех случаях, когда в нотных примерах или при упоминании моцартовских произведений не указано, для какого инструмента написана соната, вариации, пьеса или концерт, всегда имеются в виду фортепианные сочинения. Так, например, если сказано: Соната B-dur (K. 570) или Концерт D-dur (K. 537), — то речь идет о Сонате для фортепиано B-dur (по указателю Кёхеля № 570) или Концерте для фортепиано с оркестром D-dur (по указателю Кёхеля № 537). Во всех прочих случаях точно отмечается, для какого или каких инструментов написано названное в книге сочинение.

В примечаниях, помещенных в конце основного текста, приводятся, главным образом, ссылки на использованные авторами источники. В отдельных случаях эти библиографические справки нами уточнены. Но как правило — оставлены в том же виде, как и в оригинале, даже и тогда, когда авторы на разных страницах своего исследования ссылаются на разные, но, насколько нам известно, ничем друг от друга не отличающиеся издания одного и того же труда. Ко времени выхода в свет «Интерпретации Моцарта» не было еще опубликовано академическое издание писем Моцарта в 4-х томах*. Естественно, что Е. и П. Бадура-Скода цитируют моцартовские письма, как они сами отметили в указателе использованной литературы**, по старым публикациям: Е. Мюллер фон Азова***, Л. Шидермаира**** и Е. Андерсон*****.

---

* Mozart Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von W. A. Baur und O. E. Deutsch. Bärenreiter-Verlag. Kassel — Basel — London — New York. B. I—IV, 1962—1963.

** Указатель этот не приводится, так как названия почти всех упомянутых в нем книг и статей имеются в примечаниях.

*** Müller von Asov E. H Brieve Mozarts. 2 Bde. A. Metzner Verlag, Berlin, 1942.

**** Schidermair. L. Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. 5 Bde. Verlag G. Müller. München — Leipzig, 1914.

***** Letters of Mozart and his family. Complete Edition, 3 vol. Translated and edited by Emily Anderson. Macmillan and C°, London, 1938.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга эта — плод многолетней любовной работы над сочинениями Моцарта, позволившей нам многое открыть и познать; работы, в ходе которой изо дня в день росла не только радость от музыки Моцарта но и восхищение этим неповторимым художником и человеком. Теперь нам понятно, почему не только среди дилетантов, но и среди профессионалов встречаются люди, не знающие как подойти к музыке Моцарта. Пусть профану она кажется простой и несложной, но каждому музыканту известно, что в глубине своей она многогранна, что воссоздать гармонию между ее содержанием и формой трудно. Исполнение этой музыки — поистине пробный камень хорошего вкуса.

Для исполнения произведений Моцарта, как и для исполнения произведений Баха, требуется знание стиля: индивидуального стиля композитора и стиля эпохи. Только изучение стиля Моцарта, составляющее предмет этой книги, позволяет доработать в моцартовском духе эскизно записанные им места в некоторых его произведениях, создать выдержанные по стилю каденции к его концертам, дополнить его скупые динамические обозначения, правильно исполнить мелизмы и т. д. Если в приведенных нотных примерах все же встречаются отклонения от знакомых печатных версий, то это происходит потому, что мы, по возможности, всегда приводим цитаты по автографам Моцарта или по другим надежным источникам.

Нашему познанию стиля Моцарта, естественно, поставлены определенные границы. По отношению к ряду проблем субъективная позиция оказалась для нас неизбежной. Мы не стремились во всех случаях снискать всеобщее одобрение высказанным нами положениям; главное наше желание состояло скорее в том, чтобы поставить на обсуждение проблемы интерпретации Моцарта и содействовать их разрешению.

Рукопись предлагаемой книги была закончена еще осенью 1955 года. Вследствие этого мы лишь в исключительных случаях могли при-

нять во внимание многочисленную литературу, появившуюся в 1956 году.

Мы выражаем здесь горячую благодарность нашим уважаемым учителям: профессорам Эдвину Фишеру, Вильгельму Фишеру и Виоле Терн — за все то, чему мы у них научились. Нам приятно сердечно поблагодарить всех тех, кто содействовал появлению этого труда: прежде всего профессора, доктора Альфреда Ореля, дирижера Джорджа Сэлла, профессора, доктора Хельмута Федерхофера и доктора Освальда Ионаса. Мы выражаем также большую признательность руководителям или сотрудникам библиотек: музыкального отдела Нью-Йоркской публичной библиотеки; Немецкой государственной библиотеки в Берлине; Западногерманской библиотеки в Марбурге; Университетской библиотеки в Тюбингене; библиотеки Общества друзей музыки в Вене; библиотеки Государственной музыкальной академии в Вене; Музыкального отдела Австрийской национальной библиотеки в Вене. За ценные указания относительно местонахождения автографов Моцарта приносим особую благодарность профессору О. Э. Дейчу и профессору, доктору Л. Новаку.

Авторы

Вена, январь 1957 года

ВВЕДЕНИЕ

Проблема музыкальной интерпретации, пожалуй, так же стара, как сама музыка. По простейшей формуле, это проблема самого сильного, самого непосредственного, самого глубокого и самого длительного воздействия на слушателя. Уже в мифе об Орфее она находит классическое выражение: своим пением Орфей достигает невозможного — игра его столь чарующа, что покоряет богов, даже смерть... Итак, цель музыкального исполнения в конечном счете — воздействие на душу слушателя. Цель поставлена, но ведет к ней путь неясный и далекий...

Правда, есть что-то общее у художников всех времен: искусство не досталось им даром, путь их отмечен прилежанием и настойчивостью. Того, кто полагает, что вполне достаточно в бездействии ожидать момента озарения, несомненно ждет разочарование. Одарен человек или нет, но если он хочет чего-нибудь достигнуть, то должен изо всех сил стараться развивать свои способности и расширять свои познания. И музыканту-интерпретатору необходим глубокий анализ основных проблем искусства музыкального исполнения.

Кажутся несовместимыми постулаты двух признанных великих мастеров исполнительского искусства — Филиппа-Эммануила Баха и Ферруччио Бузони.

Определению Баха:

«Так как музыкант не может растрогать, если не растроган сам, ему необходимо уметь вызывать в себе все те душевные состояния, которые он желает возбудить у своих слушателей...» [1]

противостоит высказывание Бузони:

«Так как артисту не следует быть растроганным тогда, когда ему надлежит растрогать других, то в момент исполнения он должен оставаться властелином своих средств...» [2].

Как ни парадоксально это звучит, но идеальная интерпретация должна была бы соединять в себе оба эти требования. Даже тому, кто

играет с величайшим увлечением, необходимо в глубине души хранить в неприкосновенности контролирующую инстанцию. Иначе чувства зальют плотину разума, и результатом явится дилетантизм. Следующие положения из «Новой эстетики» Бузони, возникшие первоначально как ответ на критику его игры, якобы лишенной чувства, показывают, что Бузони вовсе не отвергал чувства как такового:

«Чувство, как и честность, — моральная категория, и наличие чувства никто не позволит у себя оспаривать... Если в жизни бесчувственность еще прощается ради более блестящих свойств характера, то в искусстве чувство должно рассматриваться как высшее моральное качество» [3].

В каждой музыкальной фразе есть определенное содержание. Подлинный художник не только должен распознать это содержание, но и так проникнуться им, чтобы высвободить умственные и душевные силы для разрешения других задач. Даже когда художник знает, что такая-то фраза выражает печаль, то, играя это место, особенно при упражнении или разборе, он не сможет всякий раз позволить себе быть печальным. Решающим является то обстоятельство, что он понимает значение этой фразы, значение печали и что он в состоянии ее передать, не теряя контроля над самим собой. Если же ему не удастся объективизировать вызванные в нем музыкой чувства, то есть подчинить их более высокой ступени сознания, вряд ли он будет в состоянии творчески передать крупную музыкальную форму как нечто целое, потому что отдельные, исполненные эмоциональности места будут слишком сильно занимать его и закрывать перед ним горизонт. Только при условии восприятия целого сможет он выразительно передать каждую часть и создать у слушателей впечатление гармонической связи между ними.

Другой часто обсуждаемый вопрос — отношения между композитором и интерпретатором. Следует ли интерпретатору использовать произведение композитора для показа самого себя и своих «страстей», или он должен стушеваться перед ним и отодвинуть на задний план свою собственную индивидуальность? Ответ, пожалуй, зависит не только от темперамента музыканта, но и от ощущения эпохи. Романтизм требовал свободы фантазии, а это воздействовало и на исполнителя.

«Виртуоз — не каменщик, верно и добросовестно обрабатывающий долотом камень по эскизу архитектора. Он — не пассивный инструмент, воспроизводящий чувство и мысль, не добавляя ничего от себя. Он — не более или менее опытный истолкователь произведений, которые не оставляют места для его собственных пометок... В действительности, музыкальные произведения представляют для виртуоза только трагическую и захватывающую инсценировку чувств; он призван заставлять

их говорить, плакать, петь и вздыхать, призван передавать их соответственно собственному пониманию. В этом смысле он творит так же, как сам композитор, ибо в нем должны бушевать те страсти, которые он должен передать в их полном великолепии...» — писал Ференц Лист в одном из писем [4].

Взгляды некоторых современных композиторов диаметрально противоположны этой точке зрения: последние не требуют от интерпретаторов ничего, кроме исполнения нотного текста без какого-либо индивидуального комментирования, исполнения столь же безличного, как, например, выполнение солдатом приказа начальника. Равелю приписывают следующие слова: *«Я не желаю, чтобы меня интерпретировали!»*. В подобном же духе высказывался и Стравинский.

Слова Равеля, очевидно, означают протест против слишком субъективного романтического толкования его произведений, против недостаточности тех усилий, с которыми некоторые музыканты вникают в замысел композитора и выражают его волю. То, что он при этом намеренно давал неправильное толкование слову «интерпретировать», для понятия, как такового, значения не имеет.

Неудивительно, что высказывание Листа исходит от романтика и к тому же гениального импровизатора, — мысль его соответствовала стилю интерпретации той эпохи, эпохи, которая, пожалуй, окончательно от нас ушла. Однако не следует забывать, что романтические сочинения и теперь требуют от интерпретатора более свободного и индивидуального исполнения, чем произведения других эпох. Чтобы суметь выразить те настроения, которые имел в виду автор, интерпретатору романтической музыки особенно необходимо владеть импровизационным началом, «волшебством мгновения».

Что же касается некоторых современных композиторов, ударяющихся подчас в другую крайность, то их взгляд понять гораздо труднее. Ведь нельзя же исполнять музыкальное произведение совсем «безлично». Даже самый холодный и самый трезвый музыкант, отдает он себе в этом отчет или нет, интерпретирует, то есть истолковывает и разъясняет. Если же композитор действительно хочет добиться рабски безличного исполнения своего произведения, ему не следует довольствоваться одним лишь написанием нотного текста; ему надо одновременно озаботиться записью своего произведения на пластинку, с тем чтобы исполнитель — в данном случае его уже нельзя назвать интерпретатором — подражал бы этой записи по мере сил. Излишне, однако, подчеркивать, что бездушная имитация убила бы всякое музыкальное исполнение. Если же исполнитель не имитатор, а интерпретатор, то пластинка, наигранная композитором, может, конечно, оказать ему большую услугу, тем более что он должен приветствовать всякое средство, помогающее ему распознать замысел композитора. Впрочем, воз-

можность фиксации авторского исполнения, представляемая современной техникой звукозаписи, дает лучшее доказательство той истины, что композиторы (в том числе и авторы, выступающие за объективную передачу) отнюдь не могут оставаться объективными и безличными, когда они одновременно сами являются интерпретаторами; прежде всего они часто не в состоянии хотя бы дважды исполнить одно и то же произведение одинаково. Больше того, композиторы обыкновенно исполняют свои собственные произведения не только живее, непринужденнее и естественнее, но подчас и с большей фантазией, чем фанатичные ревнители буквы.

Несмотря на это, большинство современных композиторов склонно недооценивать задачу интерпретатора и ограничивать полагающуюся ему свободу. Композиторам, конечно, близок их собственный духовный мир и ход мыслей, и смотрят они на него как на нечто само собой разумеющееся; поэтому они, к сожалению, часто полагают, что совершенно ясно выразили этот мир мыслей с помощью нотных символов. Однако между нотным текстом и звучащей музыкой отнюдь не существует той связи, которую можно наблюдать, например, между планом дома и уже воздвигнутым зданием. Даже малоспособный, но добросовестный строитель в состоянии по хорошему плану построить соответствующее здание, тогда как самый одаренный интерпретатор может при исполнении какого-либо произведения иногда так жестоко ошибаться, что игра его приводит к полному искажению замысла композитора. Подобные примеры наблюдаются в концертных залах довольно часто и не только при исполнении современной музыки! Не существует двух интерпретаторов, которые могли бы одинаковым образом передать музыкальное произведение, как бы неукоснительно они ни придерживались «предписаний». А в повседневной жизни мы, напротив, ежедневно наталкиваемся на автомобили, коттеджи и т. п., которые схожи между собой, как две капли воды. Несмотря на постоянно вносимые усовершенствования в нотную запись, изображение акустических процессов с помощью оптических знаков остается весьма неточным. Смена напряжения и разрядки, широкая гамма оттенков чувства никак не поддаются точной фиксации в зримой записи. Высотная и ритмическая последовательность звуков отображается нотами; воссоздание же органической связи звуков должно быть предоставлено интуиции и умению интерпретатора.

Часто делались попытки показать, как сильно изменялись со сменой поколений представления о великих композиторах прошлого. Думается, что представление, созданное той или иной эпохой о Бахе, Бетховене или Моцарте, скорее дает возможность увидеть облик эпохи,

чем самих композиторов. Если мы теперь воображаем, что познали величие Моцарта полнее и глубже, чем наши деды, то единственное обстоятельство, действительно дающее нам право говорить о лучшем проникновении в сущность Моцарта, — это все более и более распространяющаяся убежденность, что должно благоговеть перед волей композитора, что нет конца и края изучению его нотных текстов и обычаев его эпохи; иными словами: убежденность в необходимости делать все возможное, чтобы верно передать произведение и его стиль.

Что же это означает? * Прежде всего следует установить, что верность произведению и верность нотам — не одно и то же. На рубеже нынешнего столетия в истории интерпретации был период, когда направлению, провозглашавшему величайшую свободу, даже произвольность музыкального толкования, противостояло возникшее приблизительно в 1920 году течение, требовавшее строгой приверженности нотному тексту, педантично точной его передачи. К сожалению, эти требования иногда приводили к академическому, рабскому выполнению нотного текста. И каким бы важным и отрадным ни было это требование верности нотному тексту, усилия понять гения и историческую картину его времени учат сейчас тому, что одной только верностью нотам никакая интерпретация не сохранит верности произведению и стилю; что произведения классиков не только разрешают исполнителю пользоваться определенной свободой, но даже требуют ее от него; что единственное несомненно им чуждое — это невыразительное сухое исполнение.

Вернемся еще раз к основному требованию интерпретации: к достижению возможно более глубокого и длительного воздействия **. Если смотреть с этой точки зрения, вопрос «верность произведению или свобода интерпретации» покажется второстепенным. Если мы выступаем в данном случае за верность произведению, то не ради нее самой, а на основании убеждения, что произведения Моцарта воздействуют сильнее всего тогда, когда они звучат в стиле Моцарта (под словом «стиль» мы разумеем сумму духовных явлений, которым художник-творец подчиняется, которые его формируют и на которые он со своей стороны влияет). Но если какой-нибудь господин Мейер или господин Мюллер окажется в состоянии достигнуть более сильного и глубокого воздействия исполнением произведения Моцарта в «стиле Мейера» или в «сти-

* Верность стилю не имеет ничего общего с вышеупомянутой крайностью: исполнением-подражанием. Бывают «подражания», не передающие стиля произведения, как и творческие интерпретации, полностью воссоздающие стиль.

** Впрочем, не следует думать, что композиторам нет дела до воздействия, даже если понятие «воздействие» заменить понятием «эффект», имеющим более поверхностный смысл! Удовольствие, доставляемое эффектом, — чувство, общее многим композиторам, и Моцарт не составляет исключения. Он даже сам обосновывает ту или иную композиторскую идею словами: «*Это производит хороший эффект*».

ле Мюллера», мы охотно согласимся тогда играть в дальнейшем Моцарта в «мейеровском стиле»*. Однако такой случай едва ли может произойти. Творчество Моцарта обладает такой несравненной органичной целостностью, такой совершенной гармонией между содержанием и формой, что введение чуждых элементов, даже по природе своей гениальных, нарушило бы гармонию, ту гармонию, которая, как кажется, возвышает его музыку над уровнем человеческого.

Стремление к верности произведению и стилю, как оно само по себе ни необходимо, таит в себе опасность переоценки разума. Избыток разума закроет доступ к бессознательному, к тому источнику, который должен питать всякое музицирование. Искусство, в конечном счете, постигается только интуитивно. Исполнение бывает верным по стилю не тогда, когда в нем проявляется возможно большее количество исторических познаний, а только в том случае, когда исполнение это оказывает на слушателя живое воздействие, «как в первый день творения». Живое впечатление зачастую может быть усилено с помощью исторических познаний: вспомним только о вновь открытом ритмическом многообразии музыки барокко, которое совершенно отрицалось в XIX веке. Разум должен служить опорой интуиции и во многих случаях ее направлять; он расчленяет, разделяет и рассекает. Но только чувство и интуиция объединяют разрозненные находки разума в нечто цельное и полное жизненных сил. Своим живым дыханием музыка во все времена была обязана инстинктивной потребности великих мастеров в мелодии, способности находить ее пропорции, усиливать и уменьшать мелодическое напряжение. Поэтому в каждом музыканте должно быть нечто от цыгана-импровизатора. Любые теоретические занятия — это только подготовка; подготовка столь же нужная, сколь и упражнения на инструменте. Однако художественное переживание зависит исключительно от той живости, с которой музицируют. Эдвин Фишер постоянно внушал своим ученикам:

«Не разрушайте в себе мира художественной фантазии, рожденного в вашем подсознании, очистите для него место: мечтайте, созерцайте, фантазируйте, не позволяйте проигрывать перед вами граммофонные пластинки до тех пор, пока вы сами от постоянного повторения не станете пластинкой; страдайте, радуйтесь, любите и живите непрерывно обновляющейся жизнью» [5].

---

* Подобный образ мыслей можно встретить даже у композиторов: «*...Если бы ты только была сегодня утром у Листа! Он все же необыкновенен. Он играл из новеллетт, из Фантазии, из сонаты так, что полностью захватил меня. Многое иначе, чем я себе представлял, но всегда гениально и с такой тонкостью и смелостью, какие он проявляет не каждый день. Присутствовал только Бекер, у него были на глазах слезы...*» (письмо Роберта Шумана Кларе из Лейпцига от 20 марта 1840 г. В кн.: Clara Schumann. Jugendbriefe von Robert Schumann. Leipzig, 1886; разрядка авторов)

Первая часть

ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МОЦАРТА

ЗВУЧНОСТЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МОЦАРТА*

Только в исключительно редких случаях удавалось с известной точностью воссоздать звучность, характерную для эпохи, когда впервые исполнялись произведения Моцарта. Однако, если даже оказывалось возможным восстановить акустические условия — скажем, использование старинного инструмента в зале стиля рококо, — то этим еще не достигалась исторически верная передача. Для этого и эстетические масштабы и общественные отношения должны были бы быть такими же, как и тогда. Но эстетика и мировоззрение музыкантов и публики — не говоря уже о структуре общества времен Моцарта — с XVIII столетия, как известно, значительно изменились.

Обычно музыкой занимаются не потому, что интересуются историей, а прежде всего потому, что радуются самой игре, самим звукам, а затем восторгаются произведением искусства. С другой стороны, мы не можем воссоздать дух музыки прошедших столетий, если не услышим эту музыку такой, какой она звучала у ее творцов, если не попытаемся передать ее по возможности в том же стиле и теми же средствами, какие существовали при ее возникновении.

Однако употребление старинных инструментов связано с рядом затруднений. Прежде всего, действительно хорошие старинные инструменты попадают в наше распоряжение чрезвычайно редко. Инструменты же, изготовленные по их образцу, почти никогда не могут сравниться с подлинными по чистоте и красоте звука, хотя их механика и надежнее. Те же немногие подлинные старинные инструменты, которые сохранились настолько, что на них можно играть, имеют — если

---

* «О моцартовской звучности» и «Экспрессия и вкус в исполнении Моцарта» — так озаглавлены две, к сожалению, короткие статьи Р. Штеглиха (опубликованы в «Mozart-Jahrbuch» за 1950 г. и в «Zeitschrift für Musik», Jg. 112). Профессор Штеглих принадлежит к тем немногим музыковедам, которые занимаются проблемами интерпретации музыки. Многие его статьи подали нам ценные мысли.

речь идет о клавирах — некоторые недостатки, вызванные «старостью». Деревянная рама, например, обычно так высыхает, что инструменты, как правило, не держат строя. Современный пианист, дающий сольный концерт на моцартовском рояле, стоит перед альтернативой: либо требовать, чтобы инструмент настраивали после каждой исполненной пьесы, либо мучить публику недостаточно чистым строем.

В связи с вопросом об использовании старинных инструментов, мы часто вспоминаем замечание известного инструментоведа Курта Закса: *«Чем дольше и интенсивнее я занимался старинными инструментами, тем меньше мне хотелось их слышать»*. Закс считает доказанным тот факт, что органы в кирхах Лейпцига во времена Баха очень сильно отличались друг от друга по настройке. Исполнители на духовых инструментах, участвовавшие в выступлениях совместно с Бахом, не могли каждый раз перестраивать свои инструменты в соответствии со строем органа. Поэтому в тех случаях, когда Баху приходилось переносить выступления из одной церкви в другую (а это случалось часто), нечистый строй оказывался неизбежным. С другой стороны, едва ли справедливо распространенное мнение, будто в XVIII веке музыкальное исполнение всегда страдало из-за неудовлетворительной интонации. Некоторые сохранившиеся духовые инструменты той эпохи, хотя со времени их создания прошли века, отличаются довольно чистым строем и на них можно играть, не опасаясь за чистоту интонации. Об этом нам говорили венские оркестранты, которые пробовали играть на старинных инструментах в музеях Брюсселя и Вены. Среди инструментов выделялись поперечные и продольные флейты (блокфлейты) XVIII столетия, сконструированные на редкость тщательно. Кроме того, и в моцартовскую эпоху от исполнителей на струнных инструментах и певцов требовалось умение отличать, в зависимости от аккомпанирующего им инструмента, чистый строй от темперированного, а для этого обязательно нужен хорошо натренированный слух.

Другая проблема, связанная с использованием старинных инструментов, заключается в том, что теперь мы уже не можем на них играть так, как играли прежде. Изменилась не только техника игры, но и наше восприятие звучности; оно соответствует современным звуковым средствам. Нужно было бы основательно переучиться для того, чтобы суметь играть на старинных инструментах приблизительно так, как на них играли во времена Моцарта. Если иному музыканту и удастся добиться такого умения, благодаря долголетним занятиям на старинном инструменте, то публике, привыкшей к звучности современных инструментов, эстетический идеал минувших эпох покажется, вероятно, чуждым и может даже вызвать отрицательное к себе отношение. Музыкант-практик не может, не обрекая себя на изоляцию, пройти мимо происшедших за последние 150 лет изменений в звучности и технике, хотя эти изменения и заставляли порой жертвовать звучностью, отличавшейся красотой специфического характера. Для историка воскрешение старинных инструментов представляет необычайный интерес и чревато открытиями, для практика же музыканта в силу изменившихся эстетических требований оно большей частью неосуществимо.

К тому же задача воссоздать оригинальную звуковую картину не может слишком сильно увлечь музыканта, живо чувствующего искус-

ство. Не желая впасть в ошибку тех, кто рассматривает свои достижения как «non plus ultra», мы все же можем позволить себе теперь подойти критически к инструментам и звуковым средствам минувших эпох. Считать все старое прекрасным только потому, что оно старо, несомненно столь же неверно, сколь и некритично применять наши нынешние эстетические масштабы к искусству прошлого.

Музыкальное исполнительское искусство всегда ставит перед нами задачу найти компромисс между историческим познанием и миром чувств нашего времени.

Хотя мы и стремимся к стильному исполнению, но подходим к вопросу о звучности с большей свободой, чем к другим проблемам, и на это есть веская причина. Звуковая краска (то есть, выражаясь терминами физики, сумма обертонов основного тона), в противоположность главным элементам музыки (таким, как мелодия, гармония, ритм, правильный темп и т. д.), в общем не определяет музыкальной сущности произведения. По этой причине Бах и Моцарт неоднократно брались за транскрипцию своих и чужих сочинений. (Моцарт переработал среди многого другого квинтет для духовых инструментов в квинтет для струнных; концерт для гобоя в концерт для флейты, скрипичную сонату — в сонату для клавира и т. д.) Только в тех случаях, когда музыкальная идея рождается из определенного звуко-красочного представления, характер звучности приобретает особо важное значение. Некоторые музыкальные идеи возникали в связи с совершенно определенной звучностью какого-либо инструмента. Вспомним, например, мотивы, характерные для валторны, или свирельного склада кантилену гобоя, — то есть те случаи, когда особенности звучности непосердственно связаны с самой идеей композитора. Если бы в ходе развития инструмента валторна, например, так изменилась, что зазвучала наподобие заводского гудка, то с ассоциациями «даль, лес, охота, вольная природа», которые мы чудесным образом переживаем еще и сегодня (хотя на охоте обычно уже не трубят), было бы совершенно покончено.

Для того чтобы составить себе ясное представление о звучности инструментов во времена Моцарта, любой заинтересованный музыкант должен вспомнить об изменениях, которым подверглись эти инструменты на протяжении двух последних веков.

Звучность изменилась во многих отношениях: стремление к большей силе звука, к большему звуковому диапазону, к более точной интонации, а в отношении многих инструментов — к большему удобству игры — вот что определяет развитие инструментов за последние столетия. Выяснить причины таких изменений нетрудно. Так, например, причина обычной теперь более громкой игры состоит в том, что концерты в частных домах становятся все реже, тогда как присутствие двух-трех тысяч слушателей на сольных или камерных концертах — отнюдь не

исключительное явление. Основная причина, вызвавшая такие явления, как больший звуковой диапазон современных инструментов и бо́льшую громкость сегодняшней игры на них, кроется, разумеется, в развитии самой музыки. Уже звуковой идеал Бетховена явно отличался от идеала Моцарта, и главным образом влиянием Бетховена следует объяснить стремление конструкторов фортепиано сделать звук инструмента не только более полным, более округлым, но прежде всего и более сильным.

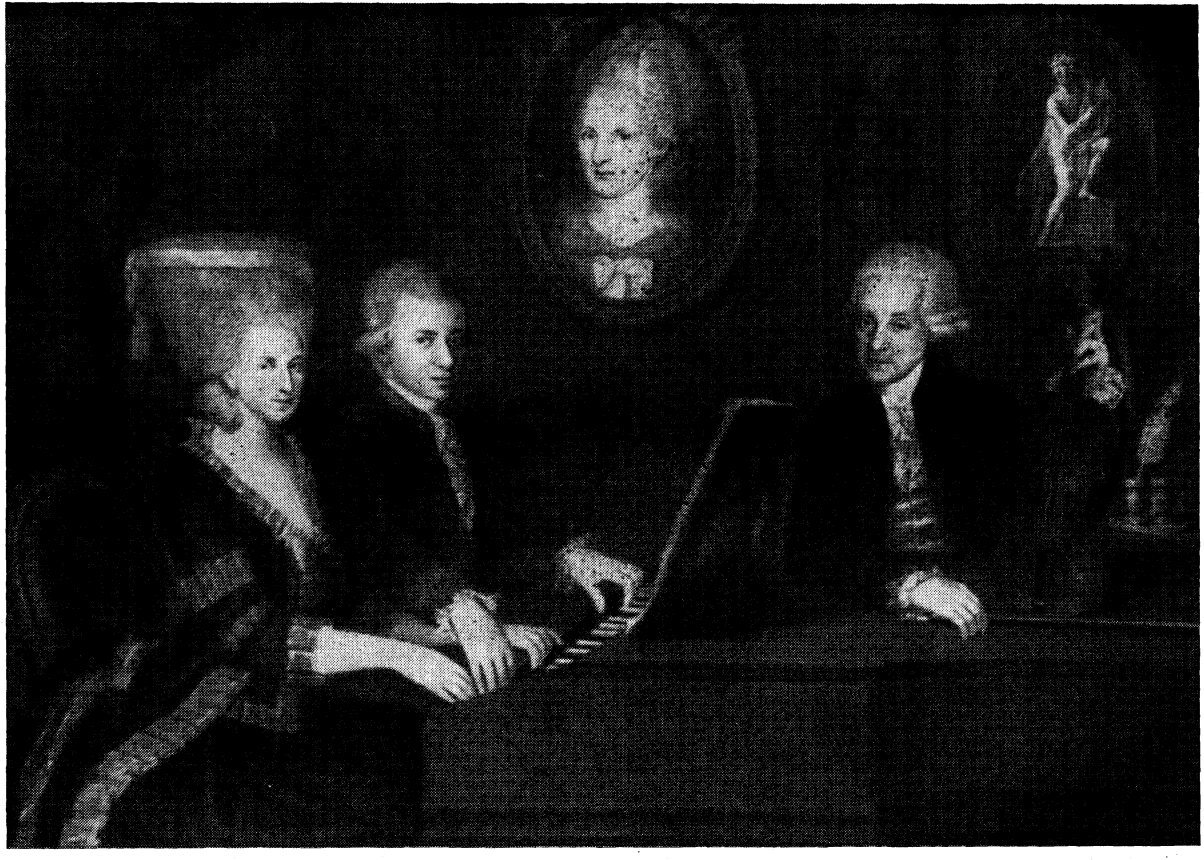
Усиление звучности, однако, всегда связано с изменением ее характера. Человеческий слух склонен считать очень светлые и богатые обертонами звуки прекрасными только при условии их небольшой силы. При forte такие звуки воспринимаются как резкие и пронзительные, а при fortissimo они оказываются почти невыносимыми *. Поэтому неудивительно, что уже бетховенские фортепиано, а в еще большей степени фортепиано XIX и XX столетий, обладали, по сравнению с фортепиано Моцарта, не только более полным и громким, но и более темным и обычно более глухим звуком; усовершенствование конструкции рояля должно было в силу необходимости пойти по этому направлению. По сравнению с современным роялем богатая обертонами звучность моцартовского фортепиано кажется необычайно тонкой и прозрачной, отчетливой, «серебристой». Инструмент был более хрупким, струны — более тонкими, и поэтому звучность его была относительно более слабой. Только применение А. Балькоком в 1825 году [6] стальной рамы и обусловленное этим новшеством сильное натяжение струн обеспечило привычную нам степень громкости **. Кроме того, фортепианные молоточки XVIII столетия были обтянуты кожей (вместо принятого теперь фильца), и уже благодаря этому звучность моцартовского фортепиано была светлой и богатой обертонами, являясь чем-то средним между звуком чембало и звуком нынешнего рояля.

В нашем современном оркестре едва ли удастся встретить инструмент времен Моцарта в неизменном виде. Нередко какие-либо технические неполадки приводили к улучшению механизма, вследствие чего

---

* Обладатели граммофонных пластинок с записями игры на старинных инструментах (на клавикорде, на фортепиано XVIII столетия) могут убедиться в сказанном. Звуковое очарование этих нежных инструментов может быть сохранено только в том случае, если при передаче через репродуктор звучность не выйдет за пределы обычной громкости старинных инструментов. При слишком громкой передаче светлый звук последних становится некрасивым.

** Для того чтобы ясно представить себе разницу между моцартовским фортепиано и современным роялем, сравним хотя бы только вес: рояль Вальтера весит примерно от 60 до 70 кг, а концертный рояль Стейнвея — около 500 кг. Как просто тогда было перевозить фортепиано! *«Фортепиано твоего брата, с тех пор как я здесь, переносили в театр или другие дома по меньшей мере 12 раз...»* — пишет отец Моцарта Наннерль (письмо от 12 марта 1785 г.). Допустил бы Моцарт сегодня, чтобы на протяжении трех недель его фортепиано переносили двенадцать раз?



Семья Моцартов
Групповой портрет маслом работы Непомука делла Кроче, зима 1780/81 г.
Оригинал в Музее Моцарта (Зальцбург)



Фортепиано XVIII века (предположительно конструкции А. Штейна) с пристроенным небольшим вертикальным педальным клавиром (Метрополитен-музей, Нью-Йорк)

большей частью изменялась и звучность. Но никакой другой инструмент не подвергался стольким усовершенствованиям и не переделывался так основательно, как фортепиано. Во времена детства и юности Моцарта фортепиано было совсем новым[7] и редко встречавшимся инструментом. В 70-х годах в Зальцбурге Моцарт, по-видимому, не имел в своем распоряжении фортепиано, о чем мы узнаем из письма матери Моцарта к Леопольду[8]:

«Он играет совсем иначе, чем в Зальцбурге, так как здесь повсюду есть фортепиано, а он умеет на нем играть бесподобно, так, как никто еще никогда не играл».

Однако уже к концу XVIII столетия фортепиано лишило чембало его ведущей роли. Моцарт, которого часто по праву называют первым выдающимся пианистом-виртуозом, как известно, очень любил фортепиано своего времени и предпочитал его чембало[9]. В известном письме из Аугсбурга от 17 октября 1777 года он с воодушевлением описывает отцу фортепиано Штейна. В этом городе, как и везде, где его слушали, Моцарт пожинал лавры своей игрой на фортепиано.
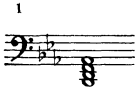
«...Все было необычайно, отличалось большим вкусом и вызывало удивление. Само произведение — фундаментальное, пламенное, многогранное и простое — поражало как своей гармонией, такой полной, мощной, неожиданной и возвышенной, так и приятной, шаловливой мелодией. Все казалось таким новым. Исполнение на фортепиано было четким, выразительным, чистым и наряду с этим таким необыкновенно подвижным, что трудно было решить, на что раньше обращать внимание, и все слушатели были восхищены и увлечены...» * — писал один из современников Моцарта.

«14 апреля знаменитый композитор В. А. Моцарт из Вены играл на фортепиано у его светлости курфюрста. Кроме того, он выступал здесь, в Дрездене, во многих салонах и частных домах и всюду с безграничным успехом. Искусность его игры на клавесине и на фортепиано не поддается описанию. К тому же следует еще упомянуть о его необычайном умении читать с листа, умении, действительно, невероятном, ибо и после изучения произведения он не в состоянии сыграть лучше, чем играет с первого раза...» — говорится в газете «Musikalische Real-Zeitung» (Dresden, 1789, S. 191)[10].

Как известно, молоточковое фортепиано, в отличие от чембало, позволяло пользоваться постепенными динамическими изменениями звучности между pianissimo и fortissimo, а также множеством различных приемов звукоизвлечения (хотя техника игры на инструменте того времени кое в чем и отличалась от техники игры на современных роялях). Не следует думать, что современный рояль лучше приспособлен к пе-

* Цит. по кн.: Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart, herausgegeben von E. H. Müller von Asow, B. I. Berlin, 1942, S. 271.

редаче нюансов. Фортепиано моцартовской эпохи имели очень ясный и светлый верхний регистр, и это давало возможность играть красочно и певуче. Басы обладали своеобразной округлой полнотой, которая, однако, сильно отличалась от глухого, вязкого звучания басов современных роялей. Полнозвучный бас — самый красивый регистр моцартовского фортепиано. Звук же в более высоких регистрах становился все беднее и беднее, а в самом высоком — совсем жидким. И в дискант, и в басу легко можно было добиться «жемчужной игры». И вообще в силу своей конструкции моцартовское фортепиано в значительно меньшей степени, чем рояли XIX века, позволяло звукам сливаться. Отличительные особенности конструкции сильнее всего заметны в басах. Благодаря тонким струнам оказывается возможным достичь прозрачной звучности басовых аккордов даже при самом тесном их расположении. На современном рояле такие аккорды часто производят впечатление каких-то «комков»; аккорды эти звучат так вязко, что в них едва ли можно различить отдельные звуки. Поэтому такого рода аккорды:
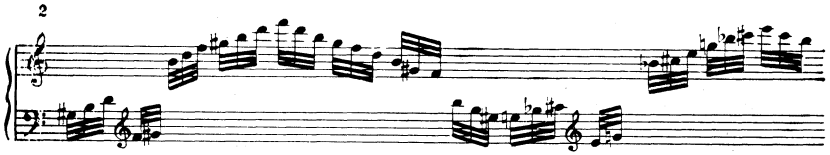


часто встречающиеся у Моцарта, в наше время предъявляют особые требования вкусу и чувству стиля пианиста. В дальнейшем мы покажем, как разрешить эту проблему с точки зрения техники игры [11].

На наших роялях, в отличие от моцартовских, не так просто дифференцировать звучность. Вероятно, в силу этого некоторые пианисты советуют не пользоваться педалью при исполнении произведений Моцарта. Однако все фортепиано XVIII столетия были снабжены рычажком, приводимым в действие коленом и выполнявшим функцию нашей педали; рычажок этот Моцарт очень ценил. В письме к отцу из Аугсбурга от 17 октября 1777 года он, как известно, хвалил действие этого механизма на фортепиано Штейна:

«...Последняя [соната] ex D[12] *на фортепиано Штейна получается изумительно. Механизм, который нажимается коленом, у него также сделан лучше, чем у других. Стоит мне едва дотронуться, и он уже действует, а чуть только отодвинуть колено — не слышишь ни малейшего призвука».*
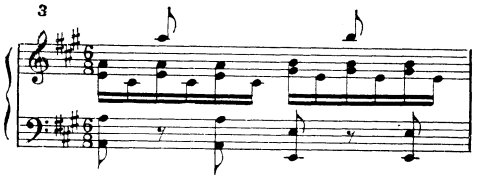
Применение коленного рычажка, то есть поднимание демпферов, и на моцартовском фортепиано обогащает и улучшает звучность. Говорят, что при исполнении произведений Моцарта нужно отказаться от употребления педали — *«...потому что Моцарт... не принимал в расчет педаль, как постоянное приспособление, и смотрел на случаи ее применения лишь как на редкое исключение, как на особый эффект»* [13].

С этим согласиться нельзя. Маловероятно, что Моцарт редко использовал те звуковые возможности, которые предоставляло применение правого коленного рычажка[14]. В его фортепианных произведениях имеются места, которые «живут» только благодаря эффекту, достигаемому с помощью педали, например самое начало Фантазии d-moll (К. 397) или в Фантазии и фуге C-dur (К. 394) — такт 46 Фантазии:



Многие певучие места благодаря педали звучат гораздо выразительнее.

И такт 3 из IV вариации первой части Сонаты A-dur (К. 331):
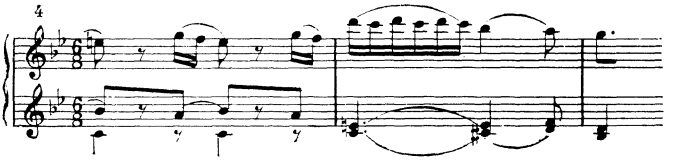


и такт 40 Романса из Концерта d-moll (К. 466) звучали бы очень убого, если бы игрались без педали. Почему бы Моцарту, который с непревзойденным мастерством пользовался красочными возможностями различных инструментов (вспомним чарующее соло труб piano в финале первого акта «Дон-Жуана»; трактовку кларнета в Трио, К. 498, или в Концерте для кларнета, К. 622; Серенаду для духовых инструментов, К. 361), не применять механизм, появление которого он приветствовал? Для вышеприведенного мнения, к сожалению, широко распространенного, нет ни малейшего основания, разве что игра произведений Моцарта без педали все же приемлемее, чем исполнение, «плавающее в педальном соусе». Но само собой разумеется, что из-за педали четкость игры ни в коем случае не должна страдать, и мы настоятельно предостерегаем от чересчур усердной педализации. Фортепиано XVIII столетия звучали и с поднятыми демпферами гораздо прозрачнее, чем нынешние.
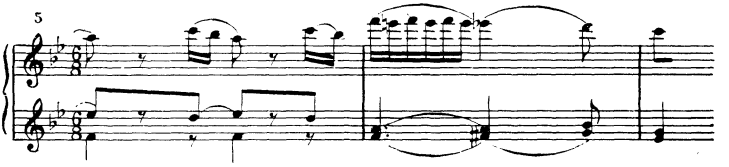
Фортепиано, несомненно, было любимым инструментом Моцарта. Об этом отчасти свидетельствует большое число сочинений, написанных им для фортепиано. В фортепианных произведениях Моцарта, и

особенно в концертах, нашли отражение личные переживания композитора, и как раз в этих произведениях он достиг вершин инструментального искусства. Его фортепианный стиль ясно изобличает прирожденного пианиста, поразительным образом умевшего использовать буквально все технические и звуковые возможности своего инструмента и вместе с тем не выходить за границы этих возможностей. Так, например, фортепиано того времени имело диапазон в пять октав (от *F* контроктавы до *f* третьей). Прямо-таки непостижимо, как это Моцарту удавалось без всяких, казалось бы, усилий избегать нарушений верхней границы диапазона. Если иногда все же случалось, что в репризе из-за перехода в основную тональность тема побочной партии грозила выйти за пределы *f* третьей октавы, то изменялись сами мотивы, и делалось это так тонко, что необходимость превращалась в благо. При этом использовались простейшие средства:
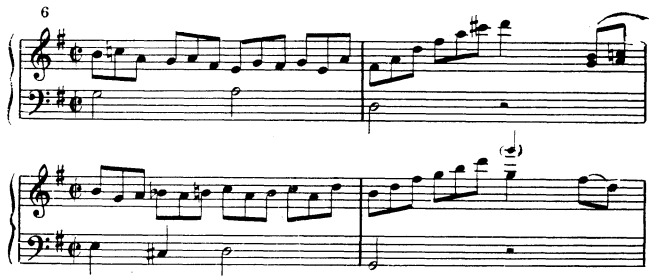
Концерт B-dur (K. 595), третья часть, такт 112/113:
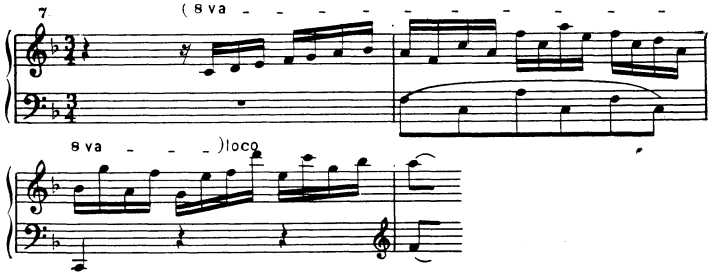


Реприза (такты 251|252):



В бетховенских фортепианных произведениях нередко встречаются места, свидетельствующие о том, что диапазон тогдашнего фортепиано ставил преграды фантазии композитора (например, в Концерте G-dur, первая часть, такт 318, или в Концерте Es-dur, первая часть, такт 332). В произведениях же Моцарта почти никогда не возникает необходимости, а большей частью и возможности производить изменения наподобие тех, которые предпринимают теперь многие пианисты в указанных сочинениях Бетховена. Исключения из этого правила допустимы у Моцарта в двух случаях: в третьей части Концерта G-dur (K. 453) — здесь, в такте 56, для того чтобы по аналогии с тактами 40 и 48 сохранить восходящую фигурацию, надо достичь *g* третьей октавы:



и в третьей части Концерта для трех фортепиано F-dur (K. 242), где в такте 155 и следующих буквально транспонируется фигурация, ранее приводившаяся в такте 34, и где приходится поэтому брать даже *a* третьей октавы:



И во второй части этого концерта (такты 50—51) по аналогии с тактами 22—23 можно выйти за пределы диапазона моцартовского фортепиано.

Иначе обстоит дело с ограничением звукового диапазона в басовом регистре. Здесь нередко можно заметить, что Моцарт не ощущал *F* контроктавы своего фортепиано, как естественный предел низкого регистра, и при случае, если бы позволял инструмент, употреблял *E* или *Es*, или даже *C* контроктавы. Да ведь так оно и было! Ибо Моцарт, явно любивший басы, заказал для себя педальную клавиатуру. Леопольд Моцарт писал о ней Наннерль:

«...ему [Вольфгангу] *сделали большую педаль* [ножную клавиатуру. — *Ред.*] *для его фортепиано, которая помещается под инструментом: она на три пяди длиннее самого инструмента и необычайно тяжелая...»* [15].

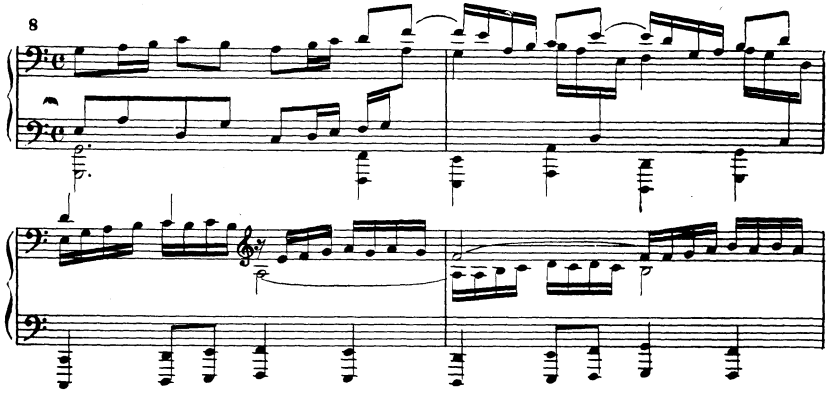
Врач Франк также сообщал об этой педали:

«Я сыграл ему фантазию, им сочиненную. Недурно, сказал он к моему большому удивлению, а теперь послушайте ее в моем исполнении.

Какое чудо! Под его пальцами клавир стал совсем другим инструментом. Он усилил его с помощью второго клавира, служившего ему педалью...» [16].
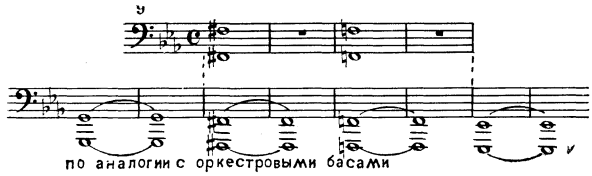
Следовательно, речь идет о педальной клавиатуре, какую в наше время можно найти только у органов. Инструмент с добавочной педальной клавиатурой, подобный моцартовскому, весьма редко можно встретить в собраниях инструментов и музеях. Фотоснимки педальных фортепиано (см. иллюстрации) смогут дать представление о том, как выглядел подобный инструмент.

Только существованием педальной клавиатуры можно объяснить характер моцартовской записи в автографе Концерта d-moll (K. 466) * — обстоятельство, на которое, как это ни странно, никто до сих пор не обратил внимания. В наше время нельзя уже, к сожалению, исполнять приведенное место в точном соответствии с нотной записью. Без особых причин Моцарт вряд ли стал бы заказывать себе педальное фортепиано. Он, по-видимому, нередко использовал его для увеличения диапазона басового регистра или для удвоения особо важных басовых звуков и мотивов в басу. Поэтому нельзя считать противоречащими стилю Моцарта те случаи, когда современные пианисты вспоминают о педальном фортепиано и, к примеру, в Фантазии и фуге C-dur (K. 394) тему фуги, проводимую в увеличении, играют в октаву, добавляя нижний голос:

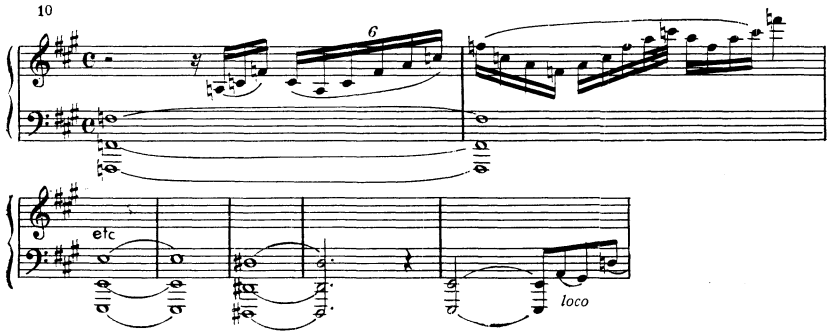


или в разработке первой части Концерта Es-dur (K. 482) доводят хроматически спускающийся бас до *Es* контроктавы:

* См. нотный пример № 534.



Очевидно, и в авторской каденции к Концерту A-dur (K. 488) Моцарт также имел в виду низкие педальные звуки:



Однако во всех этих случаях речь идет об исключениях. Вообще же рекомендуется придерживаться текстов самого Моцарта, и особенно потому, что из-за низких басов звучность современного рояля может стать слишком густой и неясной.

Фортепиано моцартовской эпохи как-то упрекнули в том, что его звук слишком быстро гаснет, иначе говоря, в том, что звук этот обладает почти таким же коротким дыханием как звук чембало. Менее всего доказательством этого сомнительного утверждения может служить то место из известного письма Моцарта от 17 октября 1777 года о фортепиано Штейна, где говорится:

«...но мне приходится, однако, отдать предпочтение инструментам Штейна, потому что демпферное устройство у них гораздо лучше, чем на инструментах из Регенсбурга. Когда я сильно ударяю по клавише, то оставь я на ней палец или подними его, звук мгновенно исчезает вслед за тем, как я его услышал...».

В этом не совсем ясном отрывке Моцарт, очевидно, имел в виду не самый звук фортепиано, а хорошее действие демпферного механизма, или так называемого «освободителя», вне зависимости от того, играли ли legato или staccato.

И в наше время при игре legato на плохих роялях (то есть тогда, когда палец остается на клавише) молоточек часто не падает обратно, а продолжает быть прижатым к струне. При нынешней обтяжке молоточка фильцем это просто означает нежелатель-

ное приглушение струны. В эпоху же Моцарта при остроконечной форме обтянутых кожей молоточков в подобных случаях получался очень неприятный дребезжащий звук, какой возникает при прикосновении к вибрирующей струне металлического предмета (например, отвертки).

Впрочем, познакомившись с фортепиано Штейна, которым владеет одно частное лицо в Нью-Йорке, мы имели возможность убедиться в том, что инструменты эти отнюдь не имели деревянного и короткого звука. В среднем регистре фортепиано звук после удара клавиши тянется в течение нескольких секунд, как и на всяком другом хорошем инструменте XVIII века.

Все начало этого письма Моцарта посвящено исключительно механизму штейновских фортепиано, но не качеству их звука, ибо дальше в письме сказано:

«...я могу обращаться с клавишами как хочу, звук останется одинаковым, он не будет дребезжать, он не станет ни сильнее, ни слабее и не пропадет; ...его инструменты отличаются от других особенно тем, что в них имеется «освободитель» (Auslösung). Мало кто такие делает, но без «освободителей» фортепиано будет обязательно дребезжать или гудеть».

У некоторых фортепиано XVIII столетия наряду с обязательным коленным нажимным приспособлением для поднятия демпферов и с коленным приспособлением для засурдинивания (он соответствует нашему современному модератору) существовали еще и другие устройства для изменения звучности, такие, как «лютневый рычаг» (Lautenzug) или «фаготовый рычаг» (Fagottzug) — пергаментная планка, которая прижималась к струнам и создавала гнусавую звучность. Некоторые фортепиано имели даже специальное приспособление для имитации звуков ударных инструментов (Schlagzeugvorrichtung), приводившееся в действие ногой. Эти приспособления, подобно регистрам у чембало, — не больше чем игрушки. Быть может, Моцарт использовал «фаготовый регистр» или приспособление «для стука» в ритурнелях турецкого марша из своей Сонаты A-dur (K. 331)? В наше время мы воссоздаем дух янычар в этой музыке с помощью иных средств — искусством звукоизвлечения, подчеркиванием ритма и т. д.

Именно на фортепиано может особенно хорошо проявиться мастерство красочной игры, потому что его звук, в отличие от звука других инструментов, например гобоя или виолончели, сам по себе индифферентен, «бесхарактерен» и требует обработки. Пусть не говорят, что пианист имеет возможность играть только громко, тихо, legato, staccato и т. д. и что подлинно красочная игра, скажем, имитация звуков деревянного духового инструмента или pizzicato струнного, на нем невозможна. С физической точки зрения, звук фортепиано изменить, разумеется, нельзя. Однако в силу необъяснимой тайны интерпретации исполнитель передает слушателям не только настроения, но и определенные звуковые представления. Иначе чем же объяснить богатство красок, характерное для искусства Альфреда Корто, Вильгельма Кемп-

фа или Эдвина Фишера? Без звучащего примера, к сожалению, нельзя показать всю чудесную гамму возможных оттенков звучности. Одна лишь смена регистров позволяет добиться великолепных красочных эффектов; точно так же — противопоставление звучности высокого регистра и низкого, перекрещивание рук, смена legato и staccato, полнозвучной фактуры и двухголосия, гулкая трель в басу и т. д. В моцартовской фортепианной фактуре — пронзительная звучность труб, нежный, тающий звук флейты, завуалированная звучность английского рожка, шумное оркестровое tutti, а также пленительные звуки, свойственные только фортепиано. Тот, кто хочет выразить нечто очень глубокое и задушевное, но при этом не очаровывает нас богатой палитрой красок, а играет на левой педали и шепчет своему слушателю: «...Моцарт», — тот лишен не только художественного чутья, но и чувства стиля.

Итак, фортепиано XVIII столетия давало полную возможность передавать красочные оттенки звучания. Каждому современному исполнителю Моцарта было бы полезно при случае поиграть на инструменте той эпохи. Это прежде всего помогло бы воссоздать ту звуковую картину, какую, вероятно, представлял себе Моцарт. Ни самое основательное описание моцартовского фортепиано, ни слушание его звучности в граммофонной записи не могут заменить личного знакомства с этим инструментом *. В наше время следовало бы, несомненно, приветствовать исполнение некоторых моцартовских произведений на фортепиано, которое по звучности приближалось бы к исторически подлинным, но не разделяло бы при этом их старческих недугов (понижения строя, ненадежности механики). Но, к сожалению, подобные фортепиано изготовляют только в единичных экземплярах, так что нам ничего другого не остается, как применяться к существующим обстоятельствам.

Естественные основы звукового равновесия инструментального ансамбля классиков оказались нарушенными из-за неодинакового — в отношении силы звука — развития инструментов в XIX веке. В наше время приходится, конечно, учитывать это обстоятельство. Меньше всего трудностей встречается при музицировании в пределах однородной по звучанию группы инструментов (струнные квартеты, ансамбли духовых инструментов). Но уже такой ансамбль, как скрипка и фортепиано, ставит ряд трудных проблем, касающихся не только силы звука;

* Из двух изумительно сохранившихся фортепиано Вальтера один находится в собрании инструментов Венского музея истории искусств, другой — в Зальцбурге, в доме, где родился Моцарт. Хорошее фортепиано Штейна имеется в собрании Фиала-Альгрим в Вене, а также у Нейперта в Нюрнберге.

вследствие изменения характера звучания как скрипки, так и фортепиано, соотношение обертонов стало другим. Благодаря применению стальных струн, введению более высокой подставки и изменению дужки, а также благодаря более высокой настройке (известно, что число гц, соответствующее основному тону *ля*, постоянно увеличивается) и более сильному натяжению смычка — звучность скрипки стала не только громче, но прежде всего светлее, насыщеннее и богаче обертонами. Фортепиано же, наоборот, приобретя бóльшую силу звука, вместе с тем стало беднее обертонами: оно сделалось глуше. От пианиста при совместной игре фортепиано и скрипки (как, разумеется, вообще в фортепианной камерной музыке и в фортепианных концертах) требуется значительная гибкость: то он должен играть тонко и нежно, чтобы воссоздать легкий звук моцартовского фортепиано; то — с большей интенсивностью, чтобы выявить певучесть фортепиано. В ансамблевой игре инструментам с сильным, но глухим звуком относительно труднее справиться со своей задачей — это известный акустический факт. При исполнении скрипичных сонат опасность возрастает, и если фортепиано будет играть слишком громко, оно заглушит скрипку. Необходимо также следить и за теми местами, где мелодию сначала ведет скрипка, а затем передает ее фортепиано. Здесь слишком тихая игра на фортепиано может разрушить мелодическую линию, вместо того чтобы привести к подъему, как того требует ход музыкального развития. Особенно опасны те места, где в мелодии, идущей в терциях, скрипка играет нижний голос. В этих случаях скрипач должен (в виде исключения!) считаться с пианистом, иначе он выпятит нижний голос и нарушит звуковое равновесие. В классической музыкальной литературе нет сонат для «скрипки с сопровождением фортепиано», — ансамбля, который часто приходится слышать в концертных залах. Напротив, Моцарт называл свои сонаты «сонатами для фортепиано с сопровождением скрипки». Но лучше говорить о двух равноправных инструментах, выступающих вместе и считающихся друг с другом.

Звучность оркестра также изменилась за последние два столетия. В противоположность оркестру Моцарта в современном оркестре духовые инструменты (включая валторны) звучат почти всегда слишком слабо, а струнные — почти всегда слишком сильно. В XVIII веке любили — и Моцарт особенно — звук духовых инструментов; к тому же в те времена придавали большое значение прозрачности звучания. Поэтому большинство произведений Моцарта несомненно лучше исполнять с меньшим числом струнных инструментов, чем ныне принято (когда в оркестре приблизительно 40—50 исполнителей-струнников). Но в решении вопроса о величине оркестра следует, конечно, руководствоваться как акустическими условиями помещения, так и характером исполняемого произведения. Необходимо, однако, остерегаться слиш-

ком больших оркестров. Эту точку зрения мы защищаем, хотя известно, что Моцарт имел дело и с очень большими оркестрами. В письме от 24 марта 1781 года он пишет об оркестре Венского музыкального общества:

«Оркестр состоит из 180 человек», а 11 апреля 1781 года сообщает: *«Я также забыл Вам недавно написать, что симфония*[17] *прошла великолепно и имела всеобщий успех; играли 40 скрипок, все духовые инструменты — в удвоенном составе, 10 альтов, 10 контрабасов, 8 виолончелей и 6 фаготов»*.

Однако подобные исполинские оркестры составляли, по-видимому, редкое исключение в те времена. Моцарту приходилось рассчитывать на 6+6 скрипок, 4 альта, 3 виолончели, а также двойной состав духовых инструментов[18]. Его идеалу, вероятно, отвечал состав оркестра Мангеймской капеллы:

«Теперь я хочу поговорить о здешней музыке... Оркестр — очень хороший и сильный; на каждой стороне от 10 до 11 скрипок, 4 альта, 2 гобоя, 2 флейты, 2 кларнета, 2 валторны, 4 виолончели, 4 фагота, 4 контрабаса, трубы и литавры. Можно создавать прекрасную музыку...»[19].

Состав более многочисленный, чем этот, неприемлем для исполнения большинства произведений Моцарта. Среди дирижеров и оркестровых музыкантов широко распространено ложное мнение о том, что оркестр может «красиво» звучать только в большом составе и что в больших залах подобный состав неизбежен. Одно из самых радостных музыкальных явлений послевоенного времени — это образование во многих странах значительного числа камерных оркестров с минимальными составами (4 первых, 4 вторых скрипки), причем оказалось, что игра немногих инструменталистов может заполнить самые большие помещения. (Правда, для этого требуется очень строгая дисциплина, ибо, разумеется, совершенно невозможно такое исполнение, при котором последний пульт только симулирует и всегда вступает спустя три такта после концертмейстера!) Эти камерные оркестры обогатили нашу музыкальную жизнь не только тем, что воскресили ценную, но забытую литературу, но еще и потому, что снова позволили нам услышать стройное, прозрачное звучание.

Для совместной игры фортепиано и оркестра исключительное значение имеет то обстоятельство, что современный рояль обладает большим звуковым диапазоном. Forte моцартовского фортепиано было достаточно громким лишь в том случае, если оркестр играл piano. Поэтому оркестру всегда приходилось считаться со слабым звуком фортепиано *.

---

* О совместной игре фортепиано и оркестра см. стр. 215 и следующие.

По сравнению с минувшими временами, мы, несомненно, привыкли к гораздо большему шуму, начиная с шума улицы и железной дороги, гула самолетов, рева громкоговорителей в кино и кончая громким звучанием исполинских оркестров в концертных залах. Если бы мы захотели воссоздать абсолютные отношения силы звука, существовавшие в XVIII веке, то звучности того времени показались бы нам, конечно, слишком жидкими, лишенными достаточной мощи. Мы вынуждены примириться с тем фактом, что forte сегодня воздействует на нас как таковое только тогда, когда оно акустически сильнее, чем во времена Моцарта. Все же музыка Моцарта даже при самом сильном forte не должна звучать так мощно, как, например, звучит вагнеровское forte.

Однако forte не только акустический эффект, но и выражение чувств. И вот в этом отношении моцартовское forte — при меньшей силе звука — чаще всего требует большего душевного напряжения, чем, например, вагнеровское forte, ибо у Моцарта forte может означать «высшую степень душевного накала», тогда как у Вагнера, часто ставившего даже три forte, только в редких случаях forte означает динамическую кульминацию.

Моцарту были уже известны все динамические ступени между *pp* и *ff* (*pp*, *p*, *mp* *, *mf*, *f*, *ff*). Но согласно традиции, он, к сожалению, чаще довольствовался только намеками на динамику. Восполнение динамических обозначений в соответствии со смыслом произведения представляет собой трудную проблему для интерпретатора. В XIX веке издатели сочинений Моцарта почти всегда заходили слишком далеко в решении этого вопроса. Обилие динамических нюансов разрушает линию, il filo, как говорил Моцарт-отец. Однако и другая крайность: отказ от всяких добавлений к скудной подчас шкале динамических обозначений ведет, по меньшей мере, к столь же неверным результатам. Здесь нелишне вспомнить требование Кванца в его знаменитом трактате:

«Из всего сказанного следует заключить, что далеко недостаточно соблюдать piano и forte только в тех местах, где они обозначены; каждый аккомпаниатор должен уметь продуманно привносить их в те места, где они не стоят. Для достижения этого умения необходимы хорошее обучение и большой опыт...» [20].

Чем старше и зрелее становился Моцарт, чем независимее шел своей дорогой как художник и человек, тем более заметным становилось его стремление по возможности единообразно записывать свою творческую волю.

Среди произведений зрелой поры имеются сочинения с тщательно обозначенной динамикой. Хорошим примером авторских требований

---

* Современному обозначению *mp* в XVIII веке соответствовало *pf*.

в отношении динамической дифференциации может служить прелестное Рондо a-moll (K. 511). В автографе произведения мы находим точные и частые указания на то, как его исполнять, и таким образом пьесу эту, с точки зрения динамики и артикуляции, можно превосходно использовать в качестве исходного пункта для изучения стиля Моцарта.

Совершенно ясно, что у Моцарта forte и piano обозначают только два основных типа динамики. Моцартовское piano, следовательно, может означать не только *p*, *pp*, но и *mp*; а forte включает в себя все градации между *mf* и *ff*. Вопрос о выборе соответствующей градации решается, конечно, всюду по-разному, и часто нужно досконально знать произведение, чтобы придти в каждом отдельном случае к правильному решению. Например, не всякое forte требует полной динамической интенсивности. Как ни трудно в таких вопросах устанавливать общие правила, но все же можно утверждать, что forte почти всегда имеет значение fortissimo в заключительных tutti с трубами и литаврами в сочетании с тремоло струнных инструментов, а также очень часто — в местах эмоционального подъема разработок в ряде сонат зрелого Моцарта.

Сколь важно различать множество динамических градаций между forte и piano, дают понять инструментальные концерты. Во время solo Моцарт предписывает оркестру большей частью играть piano, вне зависимости от того, идет ли речь о важном тематическом материале или об аккомпанементе (выдержанные или повторяющиеся гармонии). В наше время оркестр большого состава, если он только аккомпанирует, всегда должен играть pianissimo. Что касается мелодических кульминаций, то оркестр должен спокойно подчеркнуть их с помощью соответствующей динамики.

Как уже говорилось, Моцарт был до чрезвычайности скуп на динамические указания. В сольных партиях фортепианных концертов они вообще встречаются очень редко. Тем не менее в большинстве случаев не представляет особой трудности распознать соответственную динамику по музыкальной структуре произведения. В помощь исполнителю приводим несколько правил.

В партии фортепиано forte возможно:

1. В октавах и полнозвучных аккордах (см. Сонату F-dur, K. 533, вторая часть, разработка; Концерт C-dur, K. 503, первая часть, такт 298 и следующие).

2. В пассажах, построенных на разложенных трезвучиях и простирающихся на несколько октав (см., например, Концерт c-moll, K. 491, первая часть, такт 332 и следующие).

3. В заключительных трелях Allegro, а также в виртуозных пассажах в разработках и заключительных эпизодах (например, перед каденцией).

4. В тремоло и тремолоподобных фигурах, например, в ломаных октавах (см. Фантазию c-moll, K. 475, первое Allegro, такт 3; Концерт Es-dur, K. 482, первая часть, такт 345 и следующие).

5. Часто также в пассажах партии левой руки (Концерт c-moll, K. 491, третья часть, такт 41 и следующие; Соната a-moll, K. 310, первая часть, такт 70 и следующие; Соната D-dur. K. 576, третья часть, такт 9 и следующие).

Само собой разумеется, правила эти имеют исключения. В финале Сонаты a-moll (K. 310) главная тема, начиная с такта 64 и с такта 203, проходит в партии левой руки в октавах. И оба раза Моцарт требует для этих legato-октав piano.
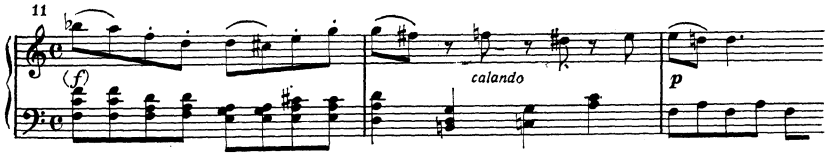
Исключением из правила, согласно которому октавы требуют forte, никоим образом нельзя считать тему Вариаций на «Come un' agnello» (K. 460). Во многих изданиях здесь имеется указание: «piano dolce». Вряд ли оно принадлежит композитору. Во всяком случае, в первом издании его нет. Моцарт процитировал эту тему и в финале второго акта «Дон-Жуана» и указал там forte. Весьма маловероятно, чтобы он хотел придать этой теме в Вариациях и в «Дон-Жуане» разный характер.

В коде третьей части Концерта c-moll (K. 491) октавы в партии фортепиано заставляют подумать о forte. Однако хроматически движущиеся вверх секстаккорды с их мрачным характером всегда связаны у Моцарта со сферой страшного. Трудно решить вопрос о том, как исполнять это место: можно здесь играть и piano, — вспомним для сравнения начало увертюры к «Дон-Жуану» (такт 23 и следующие).

Нет нужды подчеркивать, что pianissimo и fortissimo, предписываемые Моцартом очень редко, заслуживают особого внимания (см., например, Сонату a-moll (K. 310), первую часть, такт 62 или такт 66).
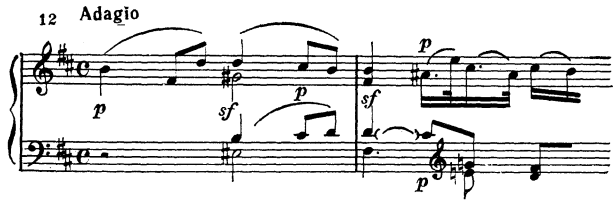
То обстоятельство, что Моцарт ограничивался знаками *f* и *p*, свидетельствует, разумеется, не столько о его бережливости или небрежности, сколько о чем-то ином. Его динамика, более того, динамика его эпохи — несет в себе скорее рисунок, чем краску. Piano и forte противопоставлялись как «свет и тень», говоря языком тогдашней эстетики. Именно смена контрастов является типичной для Моцарта, и ее не следует сглаживать. Динамические переходы встречаются у него гораздо реже, чем это представляется нам теперь; к тому же Моцарт почти всегда в таких случаях помечал crescendo или diminuendo. Применявшееся в XVIII веке в практике Мангеймской школы длинное crescendo — эффект, которым Моцарт пользовался редко, но который он, однако, с педантичной точностью обозначал.

В автографах Моцарта иногда попадается слово calando. У него оно означало «тише», а не «тише и медленнее», как в более поздние времена. На это указывает, между прочим, отрывок из Сонаты a-moll (K. 310), первая часть, такт 14; замедление темпа с музыкальной точки зрения было бы здесь неуместным:
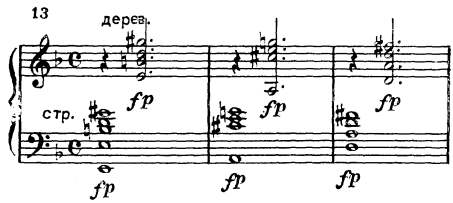


Если бы calando обозначало также «медленнее», то за ними следовало бы a tempo, как Моцарт обычно помечал, скажем, после rallentando.

Ныне существуют некоторые недоразумения в понимании моцартовских обозначений акцентировки. В те времена не употреблялись еще знаки >, ∧ , <>. Акцентировку Моцарт обозначал знаком sforzato. Нужно различать, проставлено ли *sf* на общем динамическом уровне forte или piano, означает ли оно своевольное ударение на слабой доле такта или же только указывает и подчеркивает мелодическую вершину фразы, как, например, в Adagio h-moll (K. 540), такт 2:
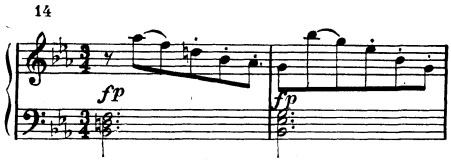


В отрывке, исполняемом piano, *sf* часто означает относительно слабый акцент. Хорошую интерпретацию порой портят тем, что в сфере piano необдуманно «приперчивают» игру резкими sforzato.

Знак *fp* у Моцарта имеет значение, аналогичное знаку *sf*. Звук следует взять резко и внезапно его ослабить, то есть не делать, как это часто бывает, постепенного decrescendo. Подобный случай встречается, например, в Концерте d-moll (K. 466), первая часть, такт 341:



В следующем примере (Концерт Es-dur, K. 449, первая часть, т. 219) нужно достичь piano уже ко второй четверти:



Там, где Моцарт хотел, чтобы выдержанный аккорд был исполнен с постепенным diminuendo, он писал *sf*>*p*, как, например, во второй части Концерта C-dur (K. 503), такт 2.

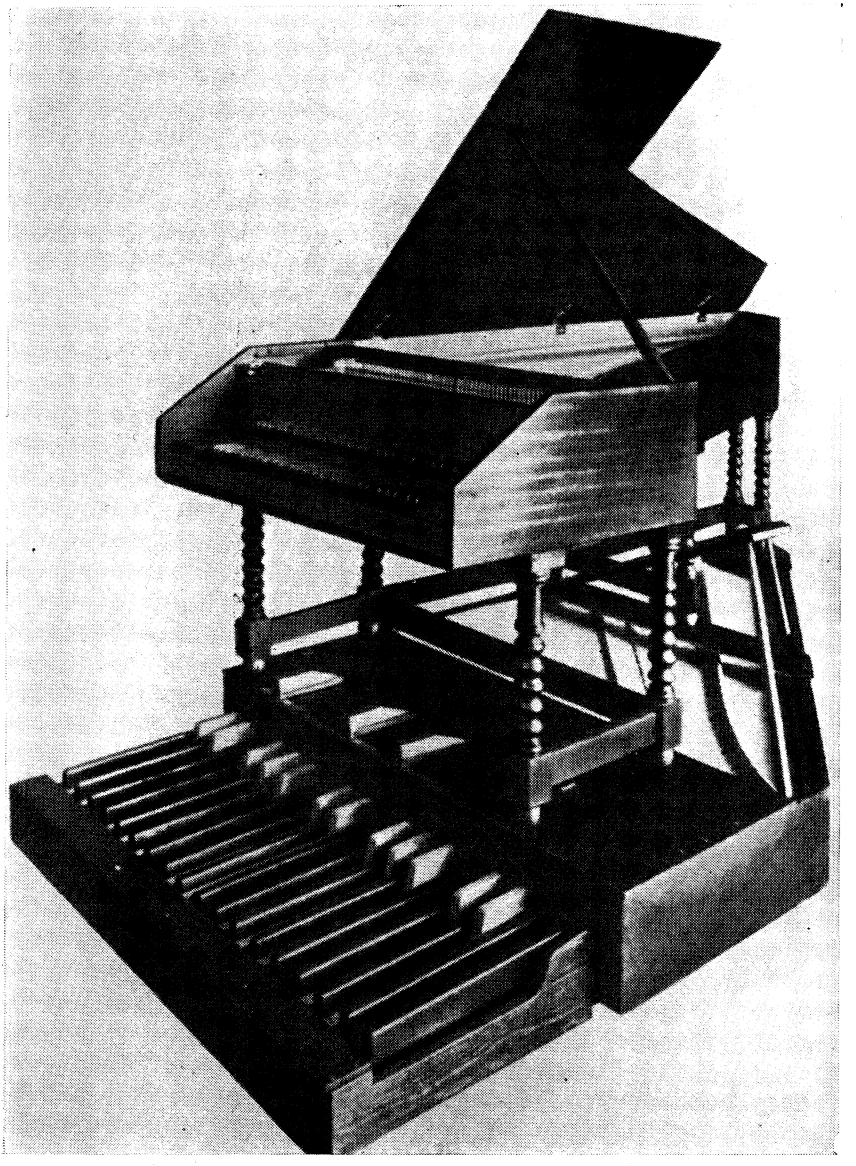
Акцент *fp* не следует, разумеется, преувеличивать. Объяснение этого обозначения можно найти в трактате Кванца (Versuch einer Anweisung Flöte traversiere zu spielen, 3 Aufl. Berlin, 1789, S. 252), а также в «Школе» Л. Моцарта (Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg, 1755, S. 256):

«Когда половинные ноты чередуются с короткими, их обыкновенно всякий раз сильно акцентируют, а затем ослабляют звук... Это и есть тот самый эффект, которого, собственно, и требует композитор, когда он указывает на одной ноте f и p, то есть forte и piano. Однако после того, как вы сильно взяли ноту, не следует, как это очень неловко иногда делают, снимать смычок со струны, а надо продолжать вести его; звук будет еще слышен, но в то же время он будет мягко замирать».

Иногда Моцарт также применял обозначение *mfp*. Оно указывает почти на то же самое, что и *fp*, но только начальный акцент должен быть взят несколько слабее. При задержаниях порой представляется, что обозначение это лишь указывает на необходимость сыграть задерживаемую ноту несколько громче, чем последующее разрешение. От *fp* необходимо отличать часто встречающееся у Моцарта динамическое обозначение «for : pia», которое он предписывал в тех случаях, когда, скажем, в каком-либо Adagio первая четверть должна звучать *f*, а вторая — *p* (subito). (Например, в Adagio h-moll, K. 540, такт 9, или в Фантазии c-moll, K. 475, такт 10 и следующие. В издании AMA* в тексте Фантазии моцартовское обозначение «for : pia» необоснованно изменено на *fp*. При *fp* уже вторую шестнадцатую в каждом такте нужно было бы играть piano, тогда как по замыслу Моцарта *p* относится приблизительно к пятой шестнадцатой.)

Моцарт применял иногда, хотя и относительно реже, чем его современники, характерную для музыки рококо XVIII столетия эхо-динамику. Не только музыканты эпохи сентиментализма, но и композиторы

* AMA — Alte Mozarts Gesamtausgabe — сокращенное название Полного собрания сочинений Моцарта, выпущенного издательством Брейткопфа и Гертеля. Основные тома этого издания были опубликованы в 1877—1883 годах.



Чембало с пристроенной педальной клавиатурой.
(коллекция Фиала — Альгримм, Вена)
Фортепиано с педальной клавиатурой, которое было сделано для Моцарта в 80-х годах, по внешнему виду напоминало это чембало.



Фортепиано с педальной клавиатурой, около 1812 г.
(коллекция доктора Собека, Вена)

следующего поколения не скупились на этот эффект. Кванц в своем трактате рекомендовал:

«При повторении одинаковых или сходных мыслей, занимающих полутакты или целые такты, будь тональность неизменной или изменись она, фразу во второй раз можно сыграть несколько слабее, чем в первый» [21].

И Тюрк в «Школе фортепианной игры», которая была издана в 1789 году и переиздавалась в 1792 и 1804 годах, рекомендовал широкое применение эхо-динамики, также специально не указывая, каких именно композиторов он имеет в виду.

При исполнении Моцарта, композитора классического направления, необходимо, применяя этот эффект, соблюдать осторожность. Нет ничего более утомительного, чем стереотипная эхо-динамика, которая может совершенно раздробить общую линию развития. Эхо-динамика уместна только в явно выраженных «галантных», игривых оборотах (например, в Концерте Es-dur, K. 482, первая часть, такты 120/121, 173/174, 180/181), но ни в коем случае не в заключительных эпизодах, где повторение, носящее характер утверждения, выступает как существенный признак стиля Моцарта. Тот факт, что Моцарт допускал применение эффекта «эхо» лишь в редких случаях, легко установить, обратившись к тем немногим произведениям, в которых он сам тщательно расставил динамические обозначения. Так, в Сонате a-moll (K. 310) есть только одно подобного рода место: первая часть, такт 18 (и повторение в репризе — такт 99). В Хаффнер-серенаде (K. 250) при повторениях мотивов в Presto (такты 11/12, такты 17/18 и т. д.) Моцарт, например, явно отказывается от эхо-динамики (хотя этот эффект мог бы найти здесь применение) и использует ее только один единственный раз (такты 102/103) [22].

И наоборот, можно привести в пример бесчисленное количество тех мест, где Моцарт желает усиления звучности при повторении. В тех случаях, когда двух или четырехтактная мысль сначала излагается только одним фортепиано, а при повторении — в сопровождении оркестра, сама инструментовка, естественно, исключает эффект «эхо». Подобные места встречаются, скажем, в Концерте Es-dur (K. 482), первая часть, такты 312—315, в Концерте для двух фортепиано Es-dur (K. 365), первая часть, такты 96—99 и т. д. В такте 155 первой части Концерта Es-dur (K. 482) ритмическое оживление при повторении мотива такта 153 делает применение эффекта «эхо» также невозможным. Впрочем, в третьей части Концерта Es-dur (K. 271), такты 196—200 и аналогичные им, имеется восхитительное «двойное эхо» (doppelecho).

Моцарт, несомненно, придавал большое значение строгому соблюдению своих предписаний. В его письмах — неисчерпаемом источнике для исследователей моцартовского творчества — говорится:

«Три дня тому назад я начал разучивать с мадемуазель Розой сонату; сегодня мы закончили первое Allegro; больше всего труда нам будет стоить Andante, так как оно полно экспрессии, и его надо играть точно в том характере, с теми forte и piano, как указано...» [23].

И вот мы снова пришли к требованию: быть верным — в лучшем смысле этого слова — тексту.

Моцарт в силу самой своей природы был врагом всяких преувеличений. Его эстетическое credo, изложенное в 1781 году в письме к отцу, имеет прямое отношение к вопросу о звучности:

«...страсти, какими бы пылкими они ни были, должно выражать так, чтобы они не вызывали отвращения: музыка, передавая самые ужасные положения, не должна оскорблять слух; наоборот, она должна его услаждать, то есть всегда оставаться музыкой...» [24].

Звучность в произведениях Моцарта всегда должна быть благородна, аристократична. Моцарту ведомы и сладкое упоение звуками и темные глубины чувства; многообразие его настроений — неисчислимо; но и в моменты наивысшего напряжения звучность его остается прозрачной и прекрасной.

ТЕМП, ТАКТ, АГОГИКА И RUBATO

Выбор темпа

«И по самой пьесе нужно уметь разгадать, требует ли она медленного или несколько более быстрого движения. Правда, перед каждой пьесой стоят слова, чье предназначение — указать на это, как-то: Allegro (весело), Adagio (медленно) и т. д. Однако «медленное», точно так же, как «быстрое» и «веселое», имеет свои ступени... Следовательно, темп надо определять по самой пьесе. И тут можно безошибочно узнать, действительно ли человек понимает музыку. В каждой мелодической пьесе есть по меньшей мере один отрывок, по которому можно совершенно точно определить характер движения пьесы... Заметьте это, но знайте, что для достижения такого рода умения необходим долгий опыт и хорошее критическое чутье. Кто же станет мне возражать, если я это умение причислю к основным достоинствам музыканта?»

Так писал Леопольд Моцарт в своей Школе скрипичной игры (1756) [25]. «Долгий опыт и хорошее критическое чутье», — но при исполнении произведений минувших эпох находить правильный темп помо-

гает и чувство стиля, которое совершенно необходимо. Абсолютно и единственно правильного темпа, конечно, не существует. У каждого музыканта всегда остается известная индивидуальная свобода, и ее не следует недооценивать; в определенных пределах изменения темпа могут быть допустимы. Вопросом о пределах этих изменений мы здесь и займемся.

Каждый раз приходится слышать замечание: «Старые мастера, наверное, ужаснулись бы от темпов, в каких теперь исполняют их произведения. Ведь не могли же прежде так быстро играть!». Как бы ни было соблазнительно утверждать, что наше быстро мчащееся время воздействовало и на темп музыкального исполнения, ускорив этот темп, правильность подобного утверждения все же кажется сомнительной. Выражение «чем старее, тем медленнее» ни в коем случае нельзя считать верным.

Если мы обратимся к прошлому, то в середине XVIII столетия найдем у И.-И. Кванца, знаменитого флейтиста Фридриха II, математически точные вычисления темпов, произведенные с помощью биений пульса человека. В своих расчетах Кванц исходил из предпосылки: в минуту — 80 ударов пульса. Для Allegro assai в четырехчетвертном такте он указывал на каждое биение пульса половинную ноту (следовательно, M. M. ♩=80), а для Allegro assai в такте alla breve в определенных случаях — вдвое более быстрый темп. Тем самым он требовал для произведений той эпохи исключительно быстрых темпов. Таким образом, ощущение темпа во второй половине XVIII столетия диктовало скорее более быстрое — по сравнению с нынешним — движение, чем более медленное. Впрочем, Кванц совершенно ясно отметил, что его темповые указания следует рассматривать только как приблизительные и что при выборе темпа необходимо принимать во внимание некоторые другие моменты, прежде всего *«самые быстрые ноты, из которых состоят пассажи»*.

Помимо биения пульса, существуют и другие старые средства для измерения скорости (например, спокойная ходьба). Средства эти опираются на импульсы, которые так крепко укоренились в человеке, что изменение их под влиянием времени и окружающего мира маловероятно.

Моцарт не оставил нам ни вычислений биения пульса, ни цифровых показателей метронома. Поэтому за сведениями о темпах Моцарта мы вынуждены обращаться к немногочисленным данным описательного характера, встречающимся, например, в его письмах; в них он то сетует на слишком быстрый темп игры того или иного музыканта, то предостерегает от слишком медленного исполнения определенных про-

изведений. Эти высказывания о темпах отличаются удивительной непосредственностью; они возникали из каждодневной музыкальной практики; записывая их, Моцарт, вне сомнения, не думал о будущих поколениях. Трудно, конечно, найти точки опоры, исходя из отдельных его замечаний; все же мы приведем наиболее важные из них хотя бы потому, что следует быть благодарными Моцарту за каждое его указание по поводу *«самого необходимого и самого трудного в музыке»*.

О Хаффнер-симфонии Моцарт пишет 7 августа 1872 года:

«Первое Allegro должно исполняться пламенно. — Последнее (Presto finale) — так быстро, как только возможно».

А о «Похищении из Сераля» он рассказывает в своем знаменитом письме от 7 августа 1782 года:

«Drum beym Barte des Propheten» [в конце арии Осмина из первого акта. — *Ред.*] — *р: в том же темпе, но быстрыми нотами. И так как гнев его все возрастает (а ведь считают, что ария уже закончена), то Allegro assai — совсем в другом темпе (Zeitmass)* [имеется, по-видимому, в виду не темп в буквальном смысле этого слова, а движение нотами меньшей стоимости. — *Ред.*] *и другой тональности — должно произвести наилучший эффект. Ведь человек, находящийся в столь яростном гневе, переступает все границы, меру и цель; он — вне себя, следовательно, и музыка должна быть вне себя»*.

По поводу заключения первого акта он замечает:

«а затем сразу же начинается мажор pianissimo, которое должно быть очень подвижным, а самый конец — весьма шумным».

Если в том же письме он говорит по поводу увертюры к «Похищению из Сераля»:

«и я думаю, что тут спать не будут, даже если всю ночь напролет совсем не спали...»,

то, по-видимому, и здесь он вряд ли имеет в виду скучный темп.

С другой стороны, имеется немало замечаний Моцарта, которые ясно дают понять, что он чрезвычайно резко реагировал на слишком быстрое исполнение многих его сочинений:

«Перед обедом он (аббат Фоглер) *небрежно пробренчал prima vista мой концерт. Первая часть была сыграна в темпе prestissimo; Andante — в темпе Allegro, а Rondo — еще быстрее, чем prestissimo. Бас он брал большей частью не тот, который был написан, и порой играл совсем другую гармонию и другую мелодию. Но при такой поспешности иначе и быть не может, глаза не успевают взглянуть, а руки — схватить. Так что же это такое? — так играть prima vista — это для меня все равно, что вовсе не играть. Слушатели (я имею в виду тех, кто достоин этого названия) могут лишь сказать, что они только видели музыку и игру на клавире. Они при этом так же мало слышат, мыслят*

и чувствуют, как и он. Вы можете себе легко представить, что это было невыносимо, так как я не мог заставить себя сказать ему: слишком быстро. Впрочем, ведь гораздо легче играть вещь быстрее, чем медленнее: в пассажах можно пропустить некоторые ноты, и никто этого не заметит; но красиво ли это? В быстром движении можно изменить партию правой или левой руки, и никто этого не увидит и не услышит; но красиво ли это? А в чем состоит искусство читать prima vista? Вот в чем: играть пьесу в правильном темпе, как следует; передавать, как указано, все ноты, форшлаги и т. д.; исполнять с экспрессией и вкусом, так, чтобы казалось, будто пьесу сочинил тот, кто ее играет» [26].

И несколько дальше Моцарт отдает предпочтение не прославленному аббату Фоглеру, а начинающей шестнадцатилетней клавиристке Алоизе:

«Мадмуазель Вебер два раза играла на клавире, и играет она совсем неплохо; меня больше всего удивляет, что она так хорошо читает ноты. Представьте себе, она сыграла prima vista мои трудные сонаты медленно, но не пропустив ни одной ноты. Честно говоря, я охотнее буду слушать мои сонаты в ее исполнении, чем в фоглеровском» [27].

Тот факт, что Моцарт любил Алоизу, не играет, с нашей точки зрения, никакой роли в суждениях о ее музыкальных способностях. В вопросах музыки Моцарт всегда проявлял себя беспристрастным критиком: вспомним написанное им в это же время письмо к отцу, отнюдь не только хвалебное, по поводу пения Алоизы!

И мангеймский пианист Ф. К. Штеркель также вызывает его неудовольствие. Он играл дуэты *«так быстро, что ничего-ничего нельзя было разобрать, и совсем неотчетливо, не в такт...»* [28].

Моцарт протестует всякий раз, когда ясность и ритмическая точность страдают из-за слишком быстрого темпа. Здесь отец и сын единодушны; и Леопольд Моцарт часто недоволен слишком быстрыми темпами:

«Я не поклонник страшно быстрой игры, при которой приходится все исполнять на скрипке в полутонах и, так сказать, едва прикасаться к скрипке смычком и играть почти по воздуху...» [29].

В письмах последнего периода жизни Моцарта, после смерти его отца, нет замечаний по поводу темпов, но наблюдения современников все же дают нам некоторый материал для суждения.

Воспоминания Ф. Рохлица о Моцарте, помещенные в лейпцигской «Allgemeine Musikzeitung» (декабрь 1798 г.), хотя автора часто упрекали в склонности к фантазированию, кажутся нам вполне достоверными:

«Моцарт ни на что так резко не сетовал, как на «порчу» его сочинений при публичном исполнении, главным образом, из-за преуве-

личенно быстрых темпов. «Они ведь полагают, — говорил он, — что благодаря этому оно станет пламенным, однако, если в самом произведении нет огня, то, по правде говоря, спешкой его туда не внесешь...».

Уже через два десятилетия после смерти Моцарта мнения относительно темпов его произведений явно расходятся:

«Заметим только, как в разных городах по-разному берут темп даже в хорошо знакомых и характерных музыкальных пьесах! Я слышал, — приведу только один пример, — в Праге, как сам Моцарт разучивал увертюру к «Дон-Жуану» с тогдашним оркестром Гвардазонского общества, затем я слышал ее и в других городах, в том числе в Париже, Вене и Берлине. В Париже Adagio играли чуть-чуть медленнее, в Вене — чуть-чуть быстрее, в Берлине почти в два раза быстрее, чем Моцарт; Allegro во всех трех городах — в большей или меньшей степени быстрее, чем он» [30].

Интерес представляет следующий факт: судя по многим рассказам, Моцарт находил нужным исполнять части произведений, обозначенные Allegro, в умеренном темпе. В настоящее же время их часто играют слишком быстро. Если Моцарт хотел, чтобы ту или иную пьесу или часть ее действительно играли быстро, он надписывал: «Presto», а иногда «Allegro assai». «Allegro», если к нему ничего не добавлено, еще часто соответствует первоначальному значению этого слова: бодро, весело. Как прекрасно, например, известное Рондо D-dur (K. 485), когда его играют в подвижном темпе, но весело, грациозно, и как оно неинтересно, когда его исполняют механически быстро!

Что касается частей, обозначенных Andante и Adagio, то замечания Моцарта и сообщения современников приводят к выводу, что Моцарт, видимо, представлял их себе в подвижном темпе. Конечно, и теперь порой можно услышать торжественное, широкое Adagio, исполняемое весьма неторжественно, в быстром темпе. Однако гораздо чаще встречаешься, пожалуй, с обратным явлением: части, обозначенные Andante, исполняются слишком патетично и медленно. В одном из писем к отцу Моцарт делает замечание сестре относительно концертов F-dur (K. 413), A-dur (K. 414) и C-dur (K. 415):

«Но я прошу сказать ей, что ни в одном концерте не должно быть Adagio, а только лишь Andante...» [31].

Для Моцарта и его эпохи Andante, собственно, не является медленным темпом. Таким оно стало только в XIX столетии. В представлении Моцарта оно было довольно подвижным, целиком сохранившим еще первоначальное значение слова «идущий», и находилось оно примерно где-то в середине между быстрым и медленным темпом. Рондо F-dur (K. 494) было обозначено как Andante; но два года спустя Моцарт использовал его в качестве финальной части Сонаты F-dur (K. 533) и обозначил как Allegretto. Следовательно, разница в темпе

между Andante и Allegretto не могла быть очень большой. Разумеется, не все Andante Моцарта требуют одинакового темпа, и некоторые следует играть не слишком быстро, всегда делая заметное различие между легкими, грациозными * и глубоко прочувствованными Andante (например, в Концерте C-dur, K. 503, или в скрипичной сонате B-dur, K. 454). Посылая сестре в Зальцбург фуги, Моцарт заметил:

«Я намеренно надписал Andante maestoso для того только, чтобы ее [фугу] не играли быстро. Ибо если фугу не исполнять медленно, то нельзя будет внятно и ясно расслышать вступление темы, и, следовательно, фуга не произведет никакого впечатления» [32].

И Andante скрипичной сонаты B-dur (K. 454) также не следует, конечно, играть слишком быстро; первоначально Моцарт обозначил эту часть словом «Adagio», но затем зачеркнул его и заменил на «Andante». Почему? Это легко поймет каждый знающий сонату. Значительная протяженность части требует более подвижного темпа, дабы сохранить цельность формы. С другой стороны, то, что это Andante, приближающееся к темпу Adagio, нужно играть относительно спокойно, явствует также из тактов 30—33, которые при слишком быстром начальном темпе едва ли могут быть сыграны с подобающим им выражением (предлагаемый темп: ♩=около 52). Andante концерта C-dur (K. 503) следовало бы играть в еще более спокойном темпе. Уж очень часть эта приближается по характеру своему к Adagio [33]. Вторую часть Сонаты C-dur (K. 309) Моцарт предписал играть «Andante un poco adagio».

6 декабря 1777 года он пишет отцу:

«Andante, которое не должно быть быстрым, она играет с очень большим чувством».

В этом Andante на $^3/_4$ темп должен быть таким «текучим», чтобы можно было все же ощущать ритм по целым тактам. Именно тогда представляется возможным играть фигуры, состоящие из мелких нот, мелодично, ровно, без ударений, не теряя выразительности.

Однако самым интересным является темповое указание Ниссена в отношении арии «Ach, ich fühl's» из «Волшебной флейты», арии, над которой также стоит надпись «Andante». Ниссен, приехавший в Вену в 1793 году, сообщает в биографии Моцарта, что темп этой арии, согласно еще существовавшей тогда моцартовской традиции исполнения,

---

* Прекрасным примером легкого, парящего Andante может служить средняя часть Трио E-dur (K. 542), надписанная «Andante grazioso» (предлагаемый темп: 𝅗𝅥=около 58). И в Andante grazioso из Сонаты A-dur (K. 331) не следует брать слишком медленный темп (♪=около 138—144), но играть его надо «грациозно», то есть с очарованием и в колеблющемся ритме (например, сделать совсем небольшое rit. в тактах 12 и 18). В вариациях I—IV мы рекомендуем такой темп: ♪=144—152; в вариации Adagio ♪— около 72—76, в заключительной вариации — ♩=около 132—138.

был равен «6 fis 7 rhein. Zoll» * (Rhein. Zoll — маятниковый измеритель, который можно считать примитивным предшественником метронома). Хотя временной промежуток в год с лишним (Моцарт умер в декабре 1791 года) не дает достаточной гарантии полной достоверности сообщаемому Ниссеном факту, все же это единственное конкретное темповое указание, и оно в высокой степени примечательно. По нашим понятиям это указание означает невероятно быстрый для Andante темп: если пересчитать его на числовые показания метронома, он составит ♪ = = 138—148 ^{34}.

По первому впечатлению этот темп представляется нам столь быстрым, что от него хочется отделаться одним словом — невозможно! Однако очень важно знать, что такое понимание темпа для пьес, обозначенных Andante, разделялось почти всеми последующими композиторами, оставившими нам точные метрономные данные. Шопеновское Andante ** в ноктюрне Des-dur, op. 27 № 2 (♩. = 50) столь же быстрое! Шумановское Andante — например, в «Träumerei» — ♩ = 100 — также очень подвижное. Подобное понимание темпа Andante можно проследить вплоть до Хиндемита, который третью часть своей Третьей сонаты — типичное Andante — надписал «умеренно быстро» (Mässig schnell) и пометил: ♩ = около 84. В соответствии с этим, указанную арию Моцарта надо петь скорее страстно, взволнованно, чем меланхолически печально ***.

Задумываясь над столь важным вопросом, как выбор темпа, необходимо всегда помнить о следующем: впечатление, что характер движения вялый, создается нередко главным образом потому, что звучность слишком густа; чем она прозрачнее, тем движение представляется более подвижным. Именно при исполнении произведений Моцарта понимание этого имеет решающее значение. Поражаешься, как впечатляюще можно сыграть и в подвижном темпе, если заботишься о прозрачной звучности. Пусть выразительность отдельных звуков пострадает, но это пойдет на пользу мелодическим фразам, их взаимосвязи и целостности.

Вообще-то говоря, композиторы обычно представляют себе свои медленные пьесы более быстрыми, чем их понимают интерпретаторы. Обращаясь, однако, к пластинкам и выступлениям современных композиторов, часто можно заметить, что, исполняя собственные произведения, они берут более медленные темпы, чем те, которые предука-

---

* Буквально: от 6 до 7 рейнских дюймов. — *Ред.*

** Темп, обозначенный Шопеном, — Lento sostenuto. — *Ред.*

*** При исполнении пьес такого рода часто растягивают темп во имя «чувства». Арию «Erbarme Dich, mein Gott» («Смилуйся, господи») из баховской «Matthäuspassion», отражающую глубочайшее волнение, нельзя исполнять слишком медленно; точно так же не следует растягивать темп в прелюдии es-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира».
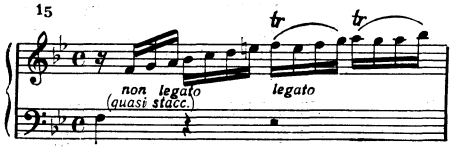
зываются их метрономными обозначениями. Основную причину этого феномена следует, по-видимому, искать в проблеме звукового воплощения: в умственном представлении звучание кажется подвижнее, чем при его воплощении на инструментах или голосами. И все же при реализации звучания темп не должен становиться слишком медленным, что, к сожалению, бывает у некоторых интерпретаторов.

Нет, конечно, ничего удивительного в том, что в отношении темпов Моцарта мнения расходились чаще, чем в отношении темпов в произведениях более поздних композиторов, проставлявших метрономные указания. Некоторые музыканты придерживаются взгляда, что музыку Моцарта надо, по возможности, играть «невесомо», легко и быстро; они при этом ссылаются на детский нрав Моцарта, на его умение шутя преодолевать даже самые большие композиционно-технические трудности, на грациозность его манеры письма, далеко не столь тяжеловесной, как у Бетховена или Брамса. Этому взгляду противостоит мнение других музыкантов, выдвигающих на первый план у Моцарта трагико-демоническую сторону. Они решительно отвергают точку зрения, будто Моцарт в божественной безмятежности всю жизнь изливал свою душу в мелодиях; но им порой грозит опасность «трагически» воспринимать и те произведения, которые действительно отличаются легким, игривым характером и очарованию которых излишне серьезная и тяжеловесная трактовка нанесла бы явный вред.
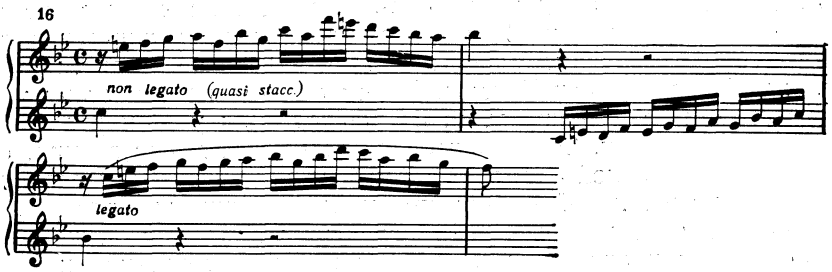
Конечно, в каждом из этих мнений есть нечто верное; моцартовское творчество содержит в себе и легкость и трагизм; этим, кроме всего прочего, и объясняется то единственное в своем роде положение, которое он занимает в истории музыки. Даже в его самых галантных произведениях есть следы глубочайшей жизненной серьезности, и наоборот. Для выбора темпа характер произведения имеет большое значение. К примеру, первая часть трагического Концерта c-moll (K. 491) при слишком быстром темпе потеряла бы глубину и выразительность; точно так же — и вторая часть Концерта Es-dur (K. 271) (предлагаемый темп: ♪ = приблизительно от 80 до 84; точный темп здесь невозможно указать; речитативный характер этой части требует некоторой темповой свободы). С другой стороны, блестящие пьесы, в которых меньше душевной глубины, требуют, для того чтобы произвести должное впечатление, быстрых темпов. Таковы, например, первая часть Коронационного концерта, первые части сонат D-dur (K. 284), C-dur (K. 309) и D-dur (K. 381) и первая часть Сонаты для двух фортепиано D-dur (K. 448) (♩ = приблизительно 152). Примечательно, что почти все части подобного рода написаны в D-dur.

Часто по артикуляционным указаниям Моцарта можно судить о правильном темпе. Так, в крайних частях Концерта B-dur (K. 595) имеются артикуляционные тонкости, которые в слишком быстром темпе невозможно было бы надлежащим образом показать.

Первая часть, такт 99:
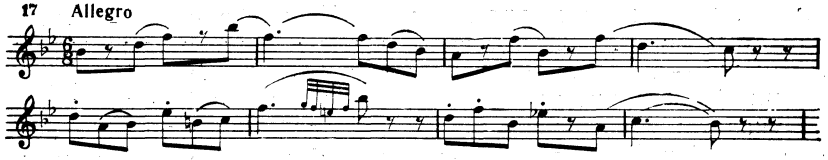


Такты 120—122:

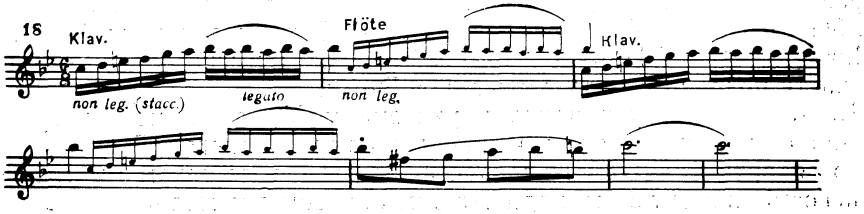


Указанная артикуляция — не случайность; об этом свидетельствуют точно такие же моцартовские обозначения в репризе (предлагаемый темп: ♩ = приблизительно от 129 до 132).
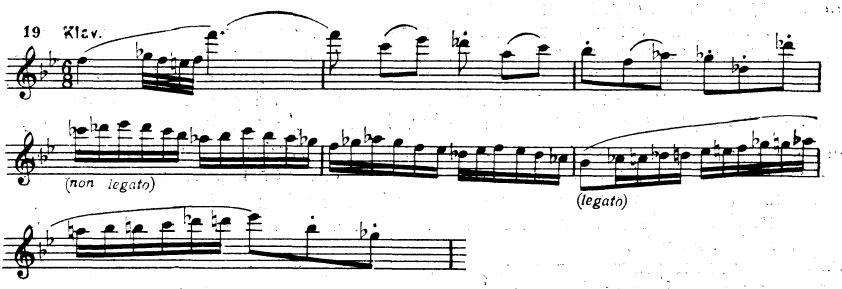
Высказанные соображения следует отнести и к третьей части, такты 1 до 8:
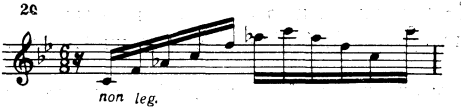


Такт 102 и следующие:



Такт 150 и следующие: (♩ = приблизительно 96—100).



Такт 163 и следующие:



Характер финала Концерта Es-dur (K. 449) также требует лишь умеренно быстрого темпа; поэтому Моцарт и обозначил его «Allegro ma non troppo». Часть эта теряет свое неподражаемое очарование, если ее играют слишком быстро (предлагаемый темп: ♩ = приблизительно от 108 до 116).

В своих сочинениях Моцарт обозначал темпы очень точно, гораздо точнее, чем принято обычно об этом думать. В отношении понимания моцартовских темповых обозначений и в наше время часто еще бывают заблуждения. Поэтому мы делаем попытку составить шкалу моцартовских темповых обозначений:

Largo — самый медленный темп у Моцарта; обозначение «Lento», насколько нам известно, в его фортепианных произведениях не встречается. Largo указано, например, во вступлении скрипичной сонаты B-dur (K. 454). Предлагаемый темп: ♪ = приблизительно 69—72.

Adagio. Adagio, конечно, — медленный темп, но следует уяснить себе, что Adagio XVIII столетия надо играть подвижнее, чем Adagio XIX века. В «галантных» произведениях Моцарта Adagio (например, во второй части концерта для трех фортепиано, предлагаемый темп: ♪ = приблизительно 80—84) следует играть, как правило, несколько живее, чем лирические Adagio в более поздних его сочинениях (Соната c-moll, K. 457, вторая часть: ♪ = примерно 76, As-dur'ная средняя часть: ♪ = 76—80; Фантазия c-moll, K. 475, вначале: ♪ = примерно 72—80, от такта 11 — приблизительно 80—84, D-dur'ная часть — примерно 80—88; Adagio h-moll, K. 540; ♪ = около 76 и т. д.) Особый случай — торжественное Adagio в начале Фантазии C-dur (K. 394), которое следует играть в темпе: ♪ = приблизительно 92.

Larghetto. К сожалению, снова и снова приходится сталкиваться с ложным мнением, будто Larghetto — более медленный темп, чем Adagio (по поводу темпа в частях, обозначенных Larghetto, см. стр. 263 и 289 *).

Andante. Как уже было сказано, Andante — темп, ставящий наибольшее число вопросов. Моцарт часто указывал дополнительными словами, желает ли он исполнения *Andante* в более медленном или в более подвижном темпе. Когда Andante следует играть более спокойно, обозначения таковы: Andante un poco adagio (вторая часть Сонаты C-dur, K. 309; вторая часть Концерта B-dur, K. 238, ♩=приблизительно 56); Andante con espressione (Соната D-dur, K. 311, вторая часть); Andante cantabile con espressione (Соната a-moll, K. 310 ♩=приблизительно 80—88; следует играть агогически свободно, в средней части несколько быстрее, до 96); Andante sostenuto (вторая часть скрипичной сонаты C-dur, K. 296). Подвижное Andante Моцарт чаще всего называет Andante grazioso (Соната A-dur, K. 331).

Andantino также указывает на несколько более подвижный характер Andante (вторая часть Концерта Es-dur, K. 449; ♩=приблизительно 50—52). Однако бóльшая часть Andante не снабжена дополнительными определениями, и часто приходится приложить немало усилий, чтобы найти правильный темп. Особенно трудным представляется нам выбор темпа в Andante Сонаты F-dur (K. 533), которое следует исполнять торжественно и все же подвижно (♩=приблизительно 58—63) с небольшим ускорением во взволнованной разработке. Явно бурное Andante — в Фантазии C-dur (K. 394), ♩=приблизительно 66.

Allegretto в известном отношении близко к Andante, и его надо играть лишь умеренно быстро. В крайних частях цикла оно приближается к Allegro, в средних — его следует скорее понимать как весьма подвижное Andante (например, вторая часть Концерта F-dur, K. 459).

Allegretto grazioso. В то время как определение «grazioso» в Andante указывает на более подвижный темп, в Allegro дело обстоит как раз наоборот. Для грациозного исполнения Allegretto нужно время! Типичными частями такого рода являются финал Трио для фортепиано, скрипки и виолончели G-dur (K. 496) и особенно Рондо Концерта D-dur (K. 382), ♩=56—60, свободно, в некоторых вариациях ♩=63—66.

Tempo di Menuetto. Это часто встречающееся у Моцарта обозначение (как и Menuetto) также требует более точного определения. Моцартовский менуэт, в противоположность менуэту эпохи барокко, был спокойным танцем на $^3/_4$. Менуэты Моцарта часто играют теперь слишком быстро. Tempo di Menuetto в финале Концерта для трех фортепиано (K. 242) и Менуэт из Сонаты A-dur (K. 331) не следует играть в более быстром темпе, чем ♩=126—132. Указать определенный темп для менуэтов Моцарта, разумеется, невозможно. Знаменитый Менуэт из «Дон-Жуана» должен быть, конечно, исполнен очень спокойно (♩=приблизительно 84—92), тогда как, например, менуэты в трех последних симфониях — почти в два раза быстрее (♩=между 152 и 168). Моцарт обозначал эти быстрые менуэты большей частью как «Allegretto» (в противоположность подлинным «Tempo di Menuetto»). Важно отметить, что в менуэте — три ритмических удара в такте, а не один, как, например, в скерцо Бетховена [35].

Allegro. Это обозначение, чаще всего употребляемое Моцартом, охватывает все, что может относиться к понятию «быстро». Дополнительные определения для спокойных Allegro: Allegro ma non troppo или Allegro maestoso. Но и там, где нет дополнительных обозначений, следует отличать лирико-певучие Allegro (например, в Концерте A-dur, K. 488, первая часть; в Концерте B-dur, K. 595, первая часть) от «пламенных», виртуоз-

* У Шопена указания темпа очень точны. В ноктюрне op. 27 № 1, темп которого обозначен «Larghetto», он указал в конце длинное rit., переходящее в Adagio — ясное доказательство того, что Larghetto надо играть быстрее, чем Adagio.

ных Allegro (например, первая часть Хаффнер-симфонии). В автографе первой части Сонаты c-moll (К. 457) помечено «Allegro», в первом издании — «Allegro molto». В данном случае следует, конечно, играть это Allegro быстро (♩=приблизительно 80—89).

Allegro vivace (Концерт Es-dur, К. 449, первая часть) означает скорее оживленное, а не быстрое Allegro, тогда как

Allegro molto и

Allegro assai уже приближаются к самому быстрому темпу Моцарта — Presto. Allegro assai в финале Сонаты c-moll (К. 457) правильно будет звучать в темпе: ♩=приблизительно 72—76.

Presto следует играть так быстро, как это возможно, но чтобы все ноты и все артикуляционные указания звучали ясно и отчетливо и не была нарушена прозрачность звучания.

Prestissimo, насколько нам известно, в произведениях Моцарта не встречается.

О точности Моцарта в обозначении темпа можно косвенным образом заключить также из его известного высказывания о Клементи в письме от 7 июня 1783 года:

*«...Клементи — ciarlatano *, как все итальянцы: он пишет в сонате presto, также и prestissimo и alla breve, а играет ее как allegro на 4/4; я это знаю, так как слышал его...».*

Таким образом, Моцарт ясно отличал друг от друга Allegro 𝔠, Allegro 4/4; Presto 𝔠 и Presto 4/4 и т. п. и, записывая Allegro на 4/4, не имел в виду alla breve — Allegro, и наоборот. Как редко можно встретить в концертном зале внимание к этому вопросу!

Обозначение «alla breve» Моцарт осознанно применяет и в медленных пьесах. Это значит, что в четырехдольном такте вместо четырех ударов следует отмечать только два. И в очень медленных темпах это не только возможно, но с музыкальной точки зрения даже необходимо. Мы считаем варварством, что в издании AMA в бесчисленных Andante и Larghetto обозначения «alla breve» опущены. В Larghetto Концерта B-dur (К. 595) alla breve имеет чрезвычайно важное значение. Тут не может быть речи об ошибке Моцарта. Это видно из следующего: если не считать заключительных тактов, здесь совсем не встречаются пассажи тридцать вторыми, столь типичные для моцартовских Larghetto (предлагаемый темп: ♩=приблизительно 84).

И в медленной части Концерта d-moll (К. 466), которая объединяет в себе характер задушевного ноктюрна с изумительной грациозной серенадой (сопровождение staccato в тактах 11 и 12!), обозначение «alla breve» примечательно. В данном случае находишь правильным тот темп, который позволяет без заметного ускорения перейти к бурному среднему эпизоду.

---

* Шарлатан (*ит.*).— *Ред.*

В такте на $^6/_8$ нельзя указать соотношение акцентируемых долей; в музыкальном же исполнении можно передать тонкое различие между тактом на $^6/_8$ только с двумя, или таким же тактом с большим количеством ритмических опорных точек; в такте на $^4/_4$ есть возможность такого рода различие показать посредством обозначения «alla breve». В темах финала Концерта Es-dur (K. 482) такты ясно расчленяются на две части; иное дело, например, в темах третьей части Концерта B-dur (K. 595): здесь в каждом такте — от 4 до 6 мелодических опорных точек. Поэтому часть эту следует играть несколько медленнее (♩.=приблизительно от 96 до 100), в противоположность более виртуозным финалам Концертов B-dur (K. 450), B-dur (K. 456) и Es-dur (K. 482) (♩.=приблизительно от 120 до 126). Наконец, отметим, что третью часть Концерта B-dur (K. 595) следует играть несколько медленнее и потому, что тема этой части почти совпадает с темой песни «Komm lieber Mai und mache», при интонировании которой на каждый такт приходятся четыре слога.

Вначале уже говорилось, что каждый интерпретатор, выбирая правильный темп, пользуется известной свободой в пределах, обязательных в художественном отношении. Было бы ошибочно и совершенно бесполезно связывать всех артистов определенными цифрами метронома — слишком большую роль играют индивидуальные особенности. В течение ряда лет на радиостанциях в Берлине неоднократно наблюдали, что на утренних концертах все дирижеры берут более медленные темпы, чем на вечерних, что одни и те же программы вечером длятся несколькими минутами меньше, чем в предобеденных концертах. Но сказывается не только время дня; в еще большей степени темп обусловлен тем, чувствует ли себя интерпретатор во время исполнения усталым или окрыленным, спокойным или возбужденным; само собой разумеется, что играет роль и его темперамент. Для ощущения темпа немалое значение имеет также возраст. В качестве девятого правила из «десяти золотых правил» Рихард Штраус написал в альбом одному молодому капельмейстеру:

«Когда ты полагаешь, что достиг самого быстрого Prestissimo, возьми темп вдвое быстрее!».

23 года спустя (в 1948 году) Штраус по этому поводу заметил:

«Я мог бы сейчас изменить эту запись: возьми темп вдвое медленнее (К дирижерам Моцарта!)» [36].

И Фуртвенглер, как известно, в конце своей жизни предпочитал относительно медленные темпы. Он доказал, что впечатление абсолютно правильного темпа зависит не только от темпа в собственном смысле этого слова, но и от одухотворенности и способности передать напря-

женность развития. Единственным исключением из правила, гласящего, что в старости интерпретаторы предпочитают менее быстрые темпы, был Тосканини. Темпы, которые он брал на своих последних концертах, бывали порой другими, чем на ранних, но в общем отнюдь не многим медленнее!

Быть может, хорошо, что Моцарт не оставил нам голых цифр метронома, — при нынешней, столь высоко ценимой верности нотному тексту, могло бы случиться, что музыканты, вопреки их внутреннему чувству, были бы связаны этими цифрами; и в результате подавление внутреннего инстинкта привело бы к мертвенному, безжизненному исполнению. Скорее можно согласиться с неверным темпом, убежденно преподнесенным. Цифры метронома следует понимать как примерное обозначение верного темпа в определенных рамках. Желательно, чтобы и приведенные здесь цифры метронома были именно так поняты.

«Играть в такт»

«Такт создает мелодию: следовательно, он — душа музыки. Он не только ее оживляет, но и упорядочивает все ее звенья в их последовательности. Такт определяет время, в течение которого должны быть сыграны разные ноты; вместе с тем, он представляет собой то, чего еще часто недостает некоторым, впрочем, довольно далеко продвинутым в музыке людям, вопреки их собственному хорошему мнению о себе; а этот недостаток проистекает от первоначального пренебрежения тактом» [37].

Без равномерности ритмического движения любое музыкальное исполнение будет плохим, не говоря уже о том, что станет невозможной устойчивость темпа. К сожалению, во все времена существовали музыканты, которые играли каждый такт в ином темпе и еще гордились этим. Шуман в своих *«Жизненных правилах для музыкантов»* сравнил их игру с пением пьяного, а Моцарт высказался еще решительнее против этого, пожалуй, самого страшного бесчинства в музыке:

«...Ей никогда не дается самое нужное, самое трудное и самое главное в музыке, а именно темп, ибо она смолоду всячески старалась играть не в такт. Мы с Штейном проговорили, вероятно, два часа на эту тему. Однако я его в общем склонил к своему мнению. Он теперь во всем спрашивает у меня совета. Он был совсем помешан на Бекé (Beeche), ну, а теперь он видит и слышит, что я играю изряднее, чем Бекé; что я не делаю гримас и все же играю с таким выражением и

так хорошо, как никто еще, по его признанию, не умел играть на его фортепиано. Все они удивляются тому, что я всегда точно играю в такт» [38].

Точную ритмическую игру, эту альфу и омегу всякой хорошей интерпретации, нужно вырабатывать: даже пианисты, всегда соблюдающие мерность ритмического движения, должны были в начале своего обучения очень основательно потрудиться, чтобы достигнуть ритмичности — этого исключительно важного музыкального качества.

Имеются только два эффективных способа воспитать чувство ритма: громкий счет и помощь метронома. Без этих опор «чувство» может нам, безусловно, отказать, и ни один учитель не должен упускать случая с самого начала воспитывать в учениках с помощью этих средств ощущение тактовой устойчивости. Ибо каждый музыкант на основе опыта может подтвердить, что обилие музыкальных и технических проблем весьма затрудняет как для начинающих, так и для продвинутых приобретение того внутреннего ощущения метра, которое необходимо для тщательного ритмического самоконтроля. Даже самые опытные музыканты в некоторых трудных местах порой «забегают вперед» или «задерживают движение», не замечая этого.

«Эти движущиеся ноты представляют собой камень преткновения... Некоторые скрипачи, играющие, впрочем, довольно прилично, в такого рода непрерывных последовательностях из одинаковых нот начинают, если это движение длится несколько тактов, так спешить, что забегают вперед по меньшей мере на четверть...» — говорит Леопольд Моцарт [39].

Только путем непрестанного самовоспитания — с помощью счета или занятий с метрономом — можно преодолеть этот столь часто встречающийся недостаток. Только тот, кто совершенно уверенно умеет играть в такт, может себе позволить известные сдвиги в темпе — агогические отступления и rubato.

Играть в такт вовсе не означает механически «отбрякать» пьесу точно по метроному, показывая каждую тактовую черту.

«Да будет мне одновременно дозволено заметить: я желаю, чтобы по возможности была устранена механически, по тактам раздробленная игра, как это имеет место в ряде случаев, и могу признать соответствующим делу периодическое исполнение с выявлением особых акцентов и округлением мелодических и ритмических нюансов», [40] — заметил Лист.

Тактовая черта не должна ощущаться. Ее можно сравнить с мостовой опорой, а мелодию — с дорогой, проходящей через мост. Каким плохим было бы это архитектурное сооружение, если бы на дороге возле каждой опоры были бы значительные выступы! Ничто не должно нарушать форму и естественное течение музыки. Моцарт-отец часто говорил о нити, «*il filo*», которая тянется через любое сочинение и которую нельзя обрывать.

Агогика и Rubato
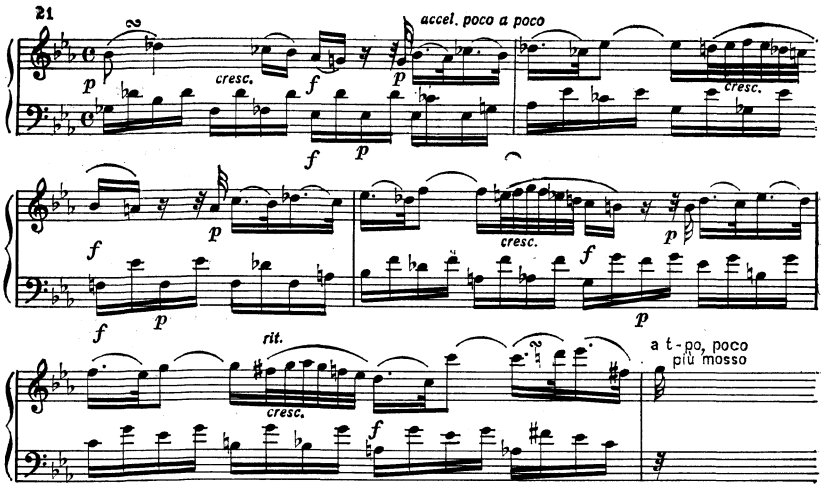
Заметные сдвиги темпа у Моцарта в пределах одной части не нужны и вредны. В большинстве случаев формы этих частей построены так целостно, что и самую филигранную деталь можно сыграть в том же темпе, что и бурные пассажи. Если такое исполнение представляется кое-кому невозможным, то в этом обычно повинен бывает слишком быстрый темп. Такой темп Моцарт достаточно часто клеймил как грубую погрешность против хорошего вкуса. Однако встречаются места (большей частью так называемые «места швов»), в которых допускается и требуется некоторая свобода исполнения, места, где даже самые ритмичные музыканты незаметно [41] увеличивают темп или чуть-чуть его сдерживают. Такие тонкие сдвиги темпа мы называем «агогикой». В применении агогики сказывается разница между ритмичным музыкантом и музыкантом, играющим неритмично. Ритмичный интерпретатор прибегает к сдвигам темпа только там, где они отвечают смыслу музыки; неритмичный исполнитель — повсюду.

Хороший музыкант почти никогда не будет изменять темп в пределах одной темы или замкнутого музыкального отрывка; самое большее, что он сделает, — это использует rubato. В первую очередь агогика должна помогать естественному исполнению переходов («места швов»), неизбежных — из-за нескольких тем — в сонатных формах или в рондо (в противоположность однотемности старинных форм). Было бы, однако, неправильным при каждом переходе прибегать к агогическим колебаниям. Устанавливать в вопросах агогики, где столь многое зависит от тонкого чутья исполнителя, твердые правила не представляется возможным. И все же мы хотим привести несколько примеров, в которых известная темповая свобода кажется нам необходимой.

В большой Сонате c-moll (K. 457) первая и третья части действительно звучат лучше всегда, когда исполнитель не изменяет основного темпа (исключение составляет речитатив в третьей части, такты 228—243, где Моцарт сам предписывает «a piacere» с последующим «a tempo»). Во второй части мы сделали бы в такте 40 (вторая половина, там, где в первом издании поставлено «Calando» *) небольшое ritardando, чтобы естественным образом подготовить последнее возвращение главной темы. Такты 71 и 53 также требуют некоторой ритмической свободы. Отрывок с 34 такта по 39, который в скорбном хроматическом движении подымается из отдаленной тональности Ges-dur до доминанты c-moll, — вершина этой части. Вместе с нарастанием взволнованности здесь можно слегка ускорить темп с тем, чтобы в кульминации снова его замедлить и вернуться к основному темпу части:

---

* Напомним еще раз, что у Моцарта слово «Calando» обычно означает лишь «тише», а не «медленнее».
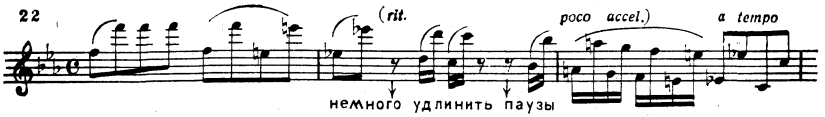


Для подъемов подобного рода характерно, что за длительным нарастанием следует относительно короткая разрядка. Но именно потому, что нарастание в этом месте довольно продолжительно, ускорение может и должно протекать очень постепенно, чтобы не показаться неестественным и навязчивым.

Концерты, естественно, дают возможность пользоваться свободой в несколько большей степени, чем сонаты. Но и здесь следует всячески предостеречь от явно заметных сдвигов темпа. Особенно же должен их остерегаться оркестр, сопровождающий игру солиста. Моцарт, несомненно, разделял взгляды отца, который говорил:

«Многие музыканты, не имеющие никакого понятия о вкусе, аккомпанируя концертирующему солисту, не стремятся соблюдать равномерность тактов, а всегда стараются подчиниться солирующему голосу. Это аккомпаниаторы для тупиц, а не для мастеров...» [42].

В первой части Концерта Es-dur (K. 482) имеются места, где бы можно сделать небольшие ritardando в партии солиста, как, например, в такте 117, а также в тактах 149—151:



(В последнем такте для того, чтобы обеспечить естественный переход, можно применять тонкий художественный прием; заключается он

в том, что исполнитель не продолжает замедления вплоть до вступления новой мысли, а возвращается к основному темпу немногим раньше. Рекомендуется сделать небольшое ritardando и в такте 247, чтобы не «влететь кувырком» в последующее спокойное место в As-dur. Точно так же и оркестру перед каденцией следует несколько замедлить темп.)

Вторая часть этого концерта представляет собой интересное сочетание вариационной формы (свободной) и рондо. Издавна было принято, что в разных вариациях или в группах вариаций, в соответствии с их характером, брали иной темп, чем в теме (в пределах одной вариации темп, разумеется, следует строго выдерживать[43]). Нам представляются наиболее подходящими такие темпы:

Такты 1—32 (тема): ♪ = приблизительно 69—78.

Такты 33—64 (вариация I): ♪ = приблизительно 69—76.

Такты 65—92 (первый эпизод): ♪ = около 80 (принимая во внимание темп следующей вариации).

Такты 93—124 (вариация II): ♪ = приблизительно 84—88 с rit. в последних трех тактах и небольшой цезурой перед «Maggiore».

Такты 125—144 (второй эпизод): ♪ = около 76 (с некоторой свободой: «Грезам неведом метроном!»).

Такты 145—185 (вариация III): ♪ = приблизительно 80—84; rit. в такте 176, затем несколько спокойнее: ♪ = около 76.

Кода (тематическая комбинация из вариации III и эпилога первого эпизода), такты 185—200: ♪ = около 76; rit. в такте 200, затем: ♪ = 66—69; заключение без rit.

В финале этого концерта надо стараться выдерживать неизменный темп. Правда, и здесь иногда возникают невольные сдвиги темпа, о которых шла речь раньше (главным образом тогда, когда тему солиста исполняет оркестр, играющий обычно чуть скорее). Но темповые сдвиги должны быть столь небольшими, чтобы заметить их мог только слушатель, контролирующий темп метрономом. Этот темп, лишь слегка ускоренный, обычно выдерживается до начала Andantino. Незначительное ritardando можно было бы, в крайнем случае, сделать в такте 181 для того, чтобы тема у солиста снова зазвучала в прежнем темпе. Можно также несколько расширить темп перед fermato в тактах 217 и 264, но никак не перед каденцией такта 361, где ritardando только повредило бы, да и fermato стоит здесь не над квартсекстаккордом, а над последующей паузой.

Обязательно следует подчеркнуть, что все музыканты, в том числе и те, кто наиболее строго «соблюдает такт», играют с небольшими агогическими колебаниями; что без агогики было бы просто невозможно пластично исполнить музыкальное произведение. Нас здесь не столько занимает вопрос о правомерности агогики, сколько о размере агоги-

ческих отклонений. У композиторов и интерпретаторов различных эпох характер агогики неодинаков: Бетховен и Брамс требуют иной агогики, нежели Моцарт, Шопен — другой, нежели Прокофьев и т. д. Пианисты старшего поколения, к которому среди других принадлежат Бакгауз, Кемпф, Шнабель, Фишер, позволяют себе гораздо больше агогической свободы, чем пианисты молодого и самого молодого поколений. Кроме того, бóльшие или меньшие агогические колебания — это ведь также вопрос индивидуальной склонности и личного вкуса [...]*.

Свободная, непринужденная и выразительная игра невозможна без небольших агогических колебаний, однако при этом не должно быть слышимых сдвигов темпа. Следует вспомнить слова Артура Шнабеля, который на вопрос: «Do you play in time or with feeling?» — ответил: «Why should I not feel in time?» **.

Правильное rubato — одна из самых трудных проблем, которую приходится решать исполнителю произведений Моцарта. В уже частично цитированном письме к отцу Моцарт писал:

«*...Tempo rubato в Adagio, чтобы левая рука ничего об этом не знала, они не могут постигнуть: у них левая рука идет на уступки...*»[44].

Моцарт недвусмысленно говорит здесь о rubato, к которому он считал нужным прибегать в медленных частях: в ведущем голосе — при неизменном движении сопровождающих голосов — делались, выразительности ради, небольшие ритмические изменения; это означает, что от ноты отнималась незаметная, минимальная часть ее стоимости с тем, чтобы продлить последующую ноту, в которой композитор хотел подчеркнуть внутреннюю выразительность. Tempo rubato ни в коем случае не является изобретением Шопена, как теперь часто полагают. Он возник в практике пения, был описан в начале XVII века, позже — Дж. Фрескобальди, И. Я. Фробергером и Фр. Този[45] и использовался главным образом в местах ариозного и декламационного характера.

Основной признак правильного rubato состоит в том, что темп сопровождения остается неизменным, не подвергаясь влияниям незначительных ускорений и замедлений в мелодии.

«*Аккомпанируя подлинному виртуозу, достойному этого наименования, нельзя дать завлечь себя ни затягиванием ноты, ни ее ускорением, то есть всем тем, что виртуоз умеет делать очень искусно и трогательно;*

---

* Е. и П. Бадура-Скода приводят здесь анализ темпов и агогических отклонений в интерпретации двумя пианистами—Дину Липатти и Фридрихом Гульдой—Сонаты Моцарта a-moll (К. 310). Анализ сделан по записи исполнения на пластинках, с которыми советский читатель незнаком. Поэтому анализ не приводится. — *Ред.*

** «Вы играете в темпе или с чувством?» — «А почему бы мне не чувствовать вовремя?» (*англ.* — игра слов: in time — в темпе и вовремя).

нельзя начинать соответственно замедлять и ускорять темп; надо всегда продолжать играть в том же движении; в противном случае аккомпанемент разрушил бы то, что концертант желал создать», — сказано у Леопольда Моцарта [46].
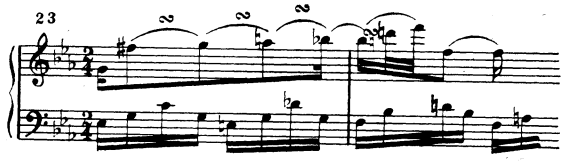
А примечание к этому положению гласит:

«Искусный аккомпаниатор должен, следовательно, понять концертанта. Настоящему виртуозу он, конечно, не должен уступать: иначе он ему испортит Tempo rubato».
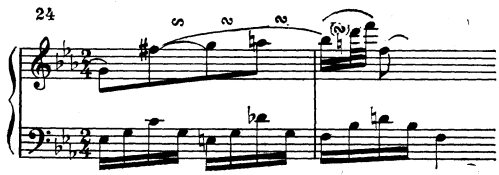
Искусство игры rubato теперь почти утрачено. В самом деле, какой пианист в состоянии левой рукой играть строго в такт и в то же время ритмически свободно вести партию правой? Утрата этой способности достойна сожаления: мы лишились важного средства, сообщающего выразительность и живость исполнению ранних классических произведений. Многие метрические построения, состоящие из двухтактных, четырехтактных и восьмитактных построений и кажущиеся нам теперь слишком простыми, порой даже примитивными, обретали живое дыхание только благодаря применению rubato, которое отнюдь не разрушало симметрию, а смягчало ее.

Значительная часть вины за утрату этого умения падает на методику нынешнего преподавания игры на фортепиано, вовсе не требующую развития независимости рук. Теперь уже в самом начале обучения обращают внимание только на то, чтобы руки ударяли клавиши вместе с идеальной точностью, а не на то, чтобы они умели играть независимо друг от друга. Между тем для правильной игры rubato это настоятельно необходимо.
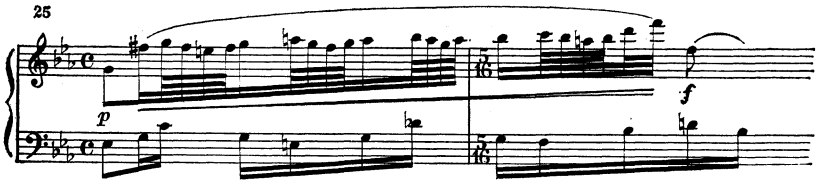
В медленной части Сонаты c-moll (K. 457) Моцарт выписал rubato нотными длительностями (такт 12, вторая половина):



Если бы rubato не было выписано, это место выглядело бы, вероятно, так:
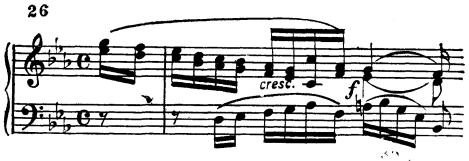


Большая трудность заключается именно в том, чтобы в обоих случаях произнести музыку одинаково; в первом примере восходящая мелодическая фраза сдвинута на одну шестнадцатую вперед; таким образом, опорные звуки мелодии падают как раз на слабые доли такта в сопровождении; группето же не должны быть акцентированы, хотя ритмически они совпадают с сильными долями в левой руке. В чем тут отличие от обычного исполнения синкоп? В том, что синкопа воспринимается как контраст к мерному тактовому движению. Здесь же следует по возможности одновременно воспринимать два вида движения, которые, хоть и протекают параллельно, но между собой не связаны, и потому друг другу не противополагаются. Это место сначала надо разучивать так:
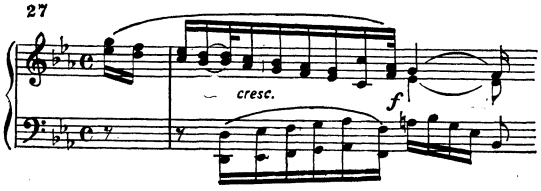


Разучивая таким образом, можно постепенно «войти» в правильное исполнение.

И в такте 20 той же части сонаты Моцарт выписывает rubato нотными длительностями, что видно из сравнения этого такта с тактом 3:

Такт 3:



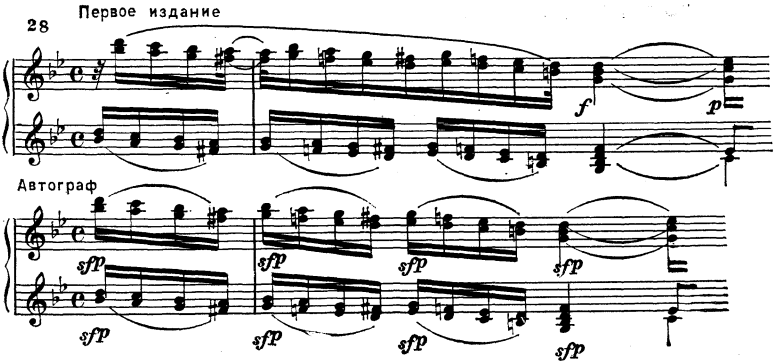
Такт 20:



Существенный отличительный признак rubato состоит в том, что ноты на слабых долях такта очень часто удлиняются.

Другой пример выписанного rubato — во второй части Сонаты F-dur (K. 332). В первом издании[47], вышедшем при жизни Моцарта, в такте 34 (с затактом) стоит rubato:

28



(Пятью тактами раньше и в первом издании терции записаны без ритмического смещения.)

Пожалуй, самое красивое выписанное rubato во всей клавирной литературе можно найти в медленной части «Итальянского концерта» Баха. Здесь в непостижимом изобилии встречаются гениальные примеры tempo rubato. Два из них приводятся.

За десять тактов до окончания части Бах нотирует вместо:

29



так:

30



А за три такта до конца указано:

31



Без выписанного rubato текст выглядел бы здесь, вероятно, так:

32



Подобным же образом следует исполнять tempo rubato в ранних произведениях Моцарта, хотя в них он почти никогда его не выписывал (но, несомненно, часто играл в этом темпе). Однако прибегать к rubato следует только в медленных частях и то лишь в особых случаях, ибо Моцарт использовал rubato как средство выразительности относительно скупо и в более поздние годы обращался к нему, по-видимому, все реже и реже. В медленных частях зрелого периода фактура часто столь полифонична, а в гомофонных отрывках мелодический голос столь тесно связан с сопровождением, что не возникают благоприятные условия для tempo rubato. В теме медленной части Сонаты F-dur (К. 533/494) или в начале второй, хорального характера, части из Концерта B-dur (К. 595) rubato немыслимо. Причина того, что Моцарт отказался от rubato, заключается, возможно, в развитии фортепиано, превратившегося в 90-е годы из инструмента с коротким звуком в певучий инструмент; но прежде всего причину эту надо искать в эволюции самого Моцарта, ставшего зрелым и далеко обогнавшим свое время мастером.

Даже там, где Моцарт выписал rubato, как в вышеприведенных примерах, его запись указывает лишь на то, что необходимо применить этот эффект, но не больше. Ведь в конце концов здесь речь идет не об одинаковых синкопах, а о таких в высшей степени неравномерных изменениях длительностей, для выражения которых наша нотная запись недостаточно чувствительна. Таким образом, оказывается верным положение, установленное Моцартом-отцом:
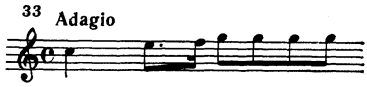
«...похищенный темп (то есть tempo rubato. — *Ред.) можно скорей показать, чем описать»*[48].

Особенности ритмической записи

Иногда Моцарт отдавал дань некоторым традициям музыки барокко. Это главным образом относится к исполнению пунктирных ритмов, которые у Баха и Генделя, как известно, нередко нужно исполнять иначе, чем они записаны. Еще в «Школе скрипичной игры» Л. Моцарта сказано:
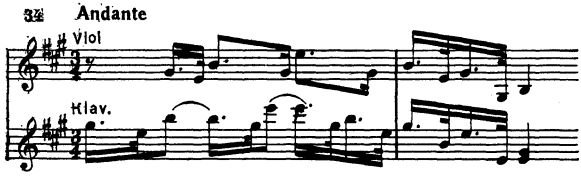
«В медленных пьесах встречаются определенные места, в которых точку нужно выдерживать несколько дольше, чем это предписывают

правила, в противном случае исполнение может стать слишком вялым. Если, например, здесь:



выдерживать точку в соответствии с ее длительностью, место это будет звучать лениво и вяло. В подобном случае ноту с точкой нужно выдерживать несколько дольше; но это лишнее время следует, так сказать, похитить у следующей за точкой ноты»[49].

Однако В.-А. Моцарт, как правило, записывал ритмы подобного рода именно так, как хотел, чтобы их исполняли. Он принял одно из требований отца, а именно: чтобы композитор был по возможности точным, записывая ритм, и, в случае необходимости, пользовался двумя точками[50]. Но и у него в исключительных случаях пунктирный ритм необходимо исполнять острее, чем указано в нотах. Такие места встречаются обычно только там, где Моцарт писал в «старом стиле», явно под влиянием произведений Баха и Генделя, с музыкой которых он познакомился через ван Свитена. Характерный пример имеется в первой части скрипичной сонаты A-dur (K. 402) за пять тактов до знака повторения:



Не только комплементарная ритмика, но и канон фортепиано и скрипки требуют, чтобы восьмые в первом такте этого примера имели две точки, а шестнадцатые исполнялись как тридцатьвторые.

И в «Музыке огня и воды» из второго акта «Волшебной флейты» следует, опираясь на особенности ритмики (все время затакты из тридцатьвторых), обострить короткие ноты (после ноты с точкой) в некоторых ритмических построениях[51]:



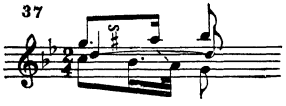
Исполнение:

36



То же самое относится и к вариации IV из четырехручных Вариаций G-dur (K. 501), такт 2 (и аналогичные места):

37
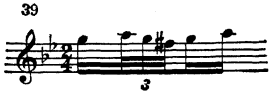


Исполнение:

38



В вариациях под редакцией Леберта, выпущенных издательством Котта, в примечании дается правильное исполнение. В издании же Universal-Edition украшение расшифровывается в самом тексте, и при этом, несомненно, неправильно:
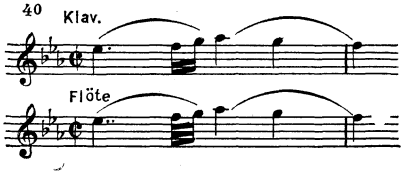
39



В Rex tremendae из Реквиема ритмический рисунок  также требует двух точек; в противном случае, между отдельными голосами в ряде случаев возникнет досадная несогласованность (например, в конце такта 10). В Larghetto Концерта B-dur (K. 595) оба вида записи проходят даже одновременно.

Такт 103 и дальше:
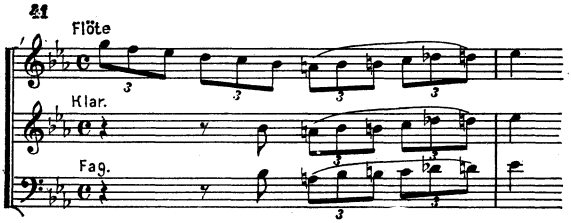
40
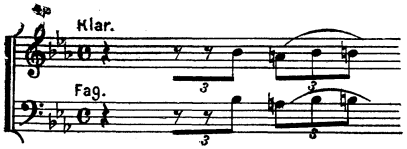


Редактор эйленбургского издания партитуры поступил правильно, придав записи в партии фортепиано тот же вид, что и в партиях других инструментов.

Иногда и у Моцарта встречаются случаи, очень частые в практике исполнения музыки барокко, когда при совместной игре двух голосов: одного — триолями из восьмых нот, а другого — обыкновенными восьмыми — их следует ритмически приравнять [52]. В примере из Концерта

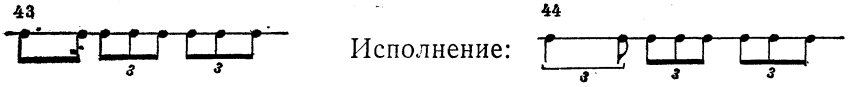
Es-dur (K. 482) (первая часть, такт 50) затакт восьмыми у кларнетов и фаготов, само собой разумеется, следует исполнять как затакт триолями из восьмых:
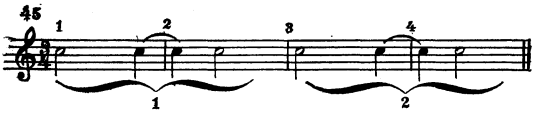


Исполнение:



И в таком ритме следует иногда приравнять шестнадцатые к триолям:
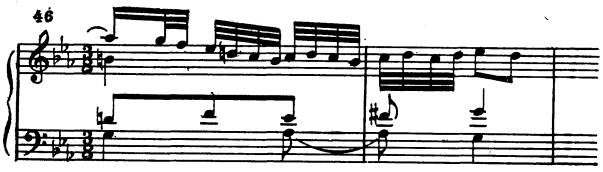


В заключение укажем еще на то, что необходимо обращать внимание на гемиоли и правильно исполнять их. Гемиоли — это такие ритмические изменения, при которых два такта на три четверти преобразуются в такт с тремя ритмическими сильными долями:
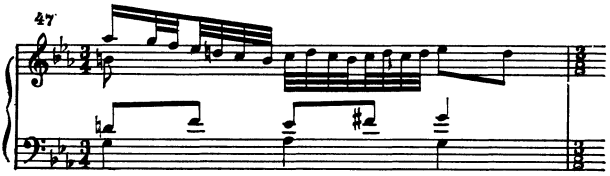


Последовательности гемиолей в музыке классического периода встречаются относительно редко[53], особенно — по сравнению с хоровой музыкой Ренессанса или фортепианной музыкой XIX столетия (Шуман, Брамс). Поэтому на них не обращают достаточного внимания.

У Моцарта гемиоли встречаются в основном в произведениях церковной музыки, например в Реквиеме (Hostias, такты 19/20, Recordare, такты 18/19 и т. д.), но иногда и в сочинениях для фортепиано. Примером могут служить такты 58/59 второй части Концерта Es-dur (K. 482)[54]:



Эти два такта следует понимать как гемиоли.
Исполнение:



То же относится к тактам 9—13 каденции к первой части Концерта Es-dur (К. 449). При исполнении гемиолей должно быть отчетливо слышно смещение тактовой черты, так как именно иное распределение ритмических сильных долей придает этим построениям особую прелесть.

АРТИКУЛЯЦИЯ

Изменяя и добавляя артикуляционные указания, некоторые редакторы произведений Моцарта, и прежде всего редакторы AMA, грешили, пожалуй, чаще и серьезнее всего против духа Моцарта: одни обозначения они добавляли, другие опускали, не отмечая, какие именно изменения внесены в текст Моцарта. А ведь и в этом вопросе подлинное знание дела встречается очень редко.

В связи с неясностью в терминологии нужно прежде всего точнее определить понятия «артикуляция» и «фразировка». И в музыке и в речи под артикуляцией понимается характер произнесения, необходимый для уточнения смысла самых мелких элементов музыкального или словесного текста. Таким образом, в музыке понятие артикуляции охватывает как различные виды звукоизвлечения при игре на фортепиано, так и различные виды штрихов при игре на скрипке. Для обозначения артикуляции и пожеланий композитора в этой области уже с конца XVI столетия нотная запись знала так называемые «артикуляционные

знаки», например точки и клинья для обозначения staccato или лиги — для legato. Под музыкальной же фразой надо понимать связный по смыслу и большей частью замкнутый отрывок мелодии, каким является мотив или тема. «Фразировка» — выражение это появилось лишь в XIX столетии — должна относиться только к мотивным или тематическим образованиям в мелодии, и задача фразировочной лиги — сделать зримыми в нотной записи внутренние связи музыкальной фразы[55].

В этом смысле фразировочные лиги Моцарту вовсе не были ведомы. Внести их в его нотный текст взяли на себя смелость некоторые редакторы его сочинений, и прежде всего Риман, издания которого, как известно, изобилуют лигами такого рода. Все, что по этому поводу можно сказать, давно уже сказано: внутренние соотношения между мелодикой и ритмикой и т. п. настолько сложны и так неуловимы, что их невозможно показать путем добавления нескольких лиг[56]; вред же, причиняемый ими, очень велик: картина моцартовской записи затемняется, а иногда прямо-таки искажается.

Само собой разумеется, что и в XVIII веке признавали необходимость организации звуков в фразы. Кванц писал: *«Необходимо тщательно остерегаться расчленять то, что должно быть соединено; но нужно быть внимательным и к тому, чтобы не связывать воедино словно цепью то, что содержит в себе более чем одну мысль и что, следовательно, должно быть друг от друга отделено; ибо этим, главным образом, и вносится подлинная выразительность в исполнение»*[57].

И все же решение вопроса о построении относительно больших фраз предоставляли усмотрению интерпретаторов, а чудовищные лиги à la Риман считали ненужными.

Музыканты-практики нередко смешивают оба понятия: «артикуляция» и «фразировка». Мы старались избежать этой терминологической неопределенности и в отношении Моцарта говорим лишь об артикуляционных указаниях; касательно же проставленных Моцартом лиг — в соответствии с нынешним словоупотреблением, — о лигах, обозначающих legato, и об артикуляционных лигах.

Мастерское умение Моцарта самыми скупыми средствами записывать в нотах все существенное явственно проявилось и в его артикуляционных обозначениях. Его артикуляция отличается поразительной одухотворенностью.

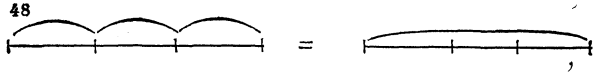
Поговорим прежде всего о его лигах! Лиги Моцарта имеют двоякое значение:

1. указывают на legato, относящееся к сравнительно длинной мелодической линии; Моцарт, опираясь на старые традиции, записывал большей частью такого рода лиги лишь потактно;

2. означают также, что два или три, а возможно, и четыре звука, надо объединить, причем последнюю ноту сыграть коротко, отчленив

от последующей; подобные лиги очень часто стоят над нотами мелкой длительности; мы называем их «артикуляционными лигами».

Таким образом, у Моцарта легатная лига, в отличие от артикуляционной, не требует отчленения от следующей за ней ноты. По самой нотной записи, однако, не всегда можно установить, имеется ли в виду артикуляционная или легатная лига, — в таких случаях решающим является музыкальное содержание. Поэтому многие редакторы и пытались моцартовское обозначение legato заменить нашей современной лигой:



Если такого рода лига встречается в каком-нибудь издании, то, по всей вероятности, она не выставлена рукой Моцарта. Знать это очень важно, так как лига, охватывающая несколько тактов, по смыслу может быть правильной, но, к сожалению, часто и неверной. Многие редакторы нередко не только употребляли современные длинные лиги для замены моцартовского обозначения legato, но ошибочно вводили их и там, где Моцарт, вне сомнения, вовсе не желал legato. Если Моцарт, в соответствии с практикой своего времени, не обозначал артикуляции, имелась в виду игра non legato.

«Как связному, так и отрывистому исполнению нот противостоит обычный прием — непосредственно перед тем, как взять следующую ноту, снимают палец с предыдущей клавиши. Этот прием никогда не указывается, столь он привычен»[58].
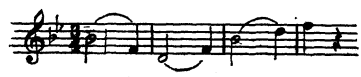
«Если звуки извлекаются обычным способом, то есть не слитно, не отрывисто, палец следует снимать с клавиши несколько раньше, чем того требует длительность ноты»[59].

При исполнении произведений Моцарта знать это особенно важно. Предполагая, что именно моцартовские пассажи всегда требуют легатной игры, впадают в широко распространенную ошибку. Правда, мелодические линии Моцарт часто предлагает играть legato; что же касается виртуозных пассажей (для любого инструмента), то он почти всегда хотел, чтобы их исполняли non legato или staccato. Во всяком случае, нам еще не встречалось длинных пассажей из триолей или шестнадцатых, которые Моцарт предписывал бы исполнять legato.

В местах, где нет пассажей, Моцарт часто придерживался старого правила строгого стиля: в поступенном движении играть связно, в скачкообразном — расчлененно. Следовательно, исполнять разложенные аккорды legato нужно лишь в исключительных случаях, тогда, когда они записаны нотами крупной длительности, как, например, в

Сонате B-dur (K. 570) (у Артариа в первом издании, вышедшем в 1796 году, была опубликована как скрипичная соната):

49
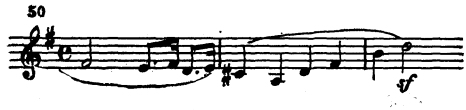


Моцартовскую легатную лигу (в отличие от артикуляционной) можно распознать прежде всего по следующему признаку: она тянется над многими нотами и часто оканчивается у тактовой черты или перед заключительной нотой. На первый взгляд такая манера расставлять лиги кажется странной; однако она легко объясняется тем, что в классической музыке способ обозначения лиг происходит от способа записи скрипичных штрихов. Расстановка лиг в приведенном выше примере указывает, например, на троекратную смену смычка. Как известно, слышимый разрыв при смене смычка — признак плохой игры. Следовательно: не прерывать движения смычка! С другой стороны, едва ли можно добиться абсолютно незаметной смены смычка, и ведение его вверх и вниз не только в техническом отношении, но и по музыкальной сущности своей — совершенно различные вещи. Таким образом, становится понятным, почему Моцарт обозначал legato то полутактовой лигой, то лигой над целым тактом, то лигой над двумя тактами, то — в немногих случаях — над несколькими тактами. Венские классики, и прежде всего Моцарт, распространили манеру письма, типичную для скрипичной практики, на всю музыку вообще.

Тот факт, что у Моцарта так редко встречаются длинные лиги, объясняется, само собой разумеется, ограниченной длиной скрипичного смычка.

Бетховен уже в гораздо меньшей степени сообразуется с этим обстоятельством. В фортепианном концерте G-dur он записывает в партии скрипки:

50



Исполнить вторую лигу на одном штрихе трудно. Однако для того, чтобы обозначить внутреннее напряжение, она представляет собой единственно возможную форму записи.

Примеры очень часто встречающихся однотактных лиг скрипичного происхождения можно найти у Моцарта в главной теме первой части Концерта B-dur (K. 595):

51



и в начале Сонаты F-dur (К. 332):
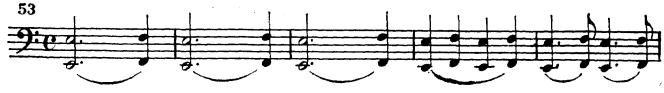
52 Allegro



Эти однотактные лиги порой имеют более глубокое значение: они передают картину волнообразных колебаний мелодии. Не отделяя один такт от другого, рука — в движениях от локтя — должна принять участие в этих колебаниях. Например, в приведенной теме из Сонаты F-dur первый такт «колеблется» в наружную сторону, второй — во внутреннюю, третий — снова в наружную, четвертый (кульминационная точка) — вниз. Характер колебаний надо одновременно ощущать всем телом; в них есть что-то от танца, от парения, в них — подлинная моцартовская радость движения[60]. В таких местах следует попробовать в конце лиги на мгновение снять правую руку с клавиши, но одновременно с помощью педали сохранить связи между звуками.
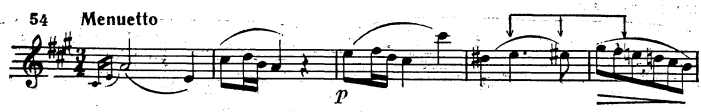
Подобно тому как смена смычка на скрипке дает возможность добиться множества оттенков — от незаметного перехода до остро подчеркнутого расчленения, — так и легатной лиге в фортепианных произведениях можно придать весьма разный характер. В первом Allegro Фантазии c-moll (К. 475) в басовом голосе:

53



следовало бы показать рельефную «смену смычков» (легко отделяя один штрих от другого у тактовой черты) и исполнять каждую группу нот под лигой crescendo с тем, чтобы многочисленные *f* звучали несколько громче, чем *e*. При таком исполнении удастся также ясно показать ритмическое сжатие мотива в пятом такте.

По-разному можно исполнять легатные лиги в Менуэте из Сонаты A-dur (К. 331):
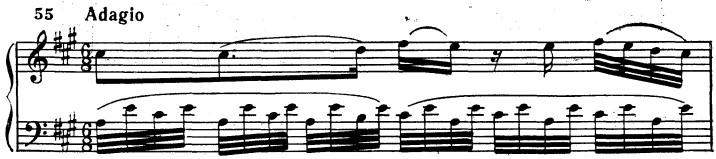


Конец первого такта следовало бы отчетливо отделить, чтобы в нужной степени подчеркнуть второй такт; конец третьего такта — значительно менее отчетливо; четвертый же и пятый такты следовало бы сыграть legatissimo, так как мелодический ход *e — eis — fis* никоим образом нельзя прерывать.

По секвентному подобию со вторым тактом, лига в третьем такте должна была бы доходить только до второй четверти (*cis*²). Возможно, что здесь имел место недосмотр издателя, печатавшего первое издание и незнакомого с манерой Моцарта расставлять лиги (см. стр. 155). В издании сонаты, появившемся в том же 1784 году у Шотта в Майнце, лига доходит только до второй четверти. Такое исполнение мы считаем в музыкальном отношении оправданным.

Почти все певучие моцартовские темы требуют легатного исполнения. И в приведенном примере из Концерта B-dur (K. 595) лиги — лишь символ легкого покачивания мелодии в одну и в другую сторону. Четырехтактная лига не передала бы так хорошо музыкального содержания.

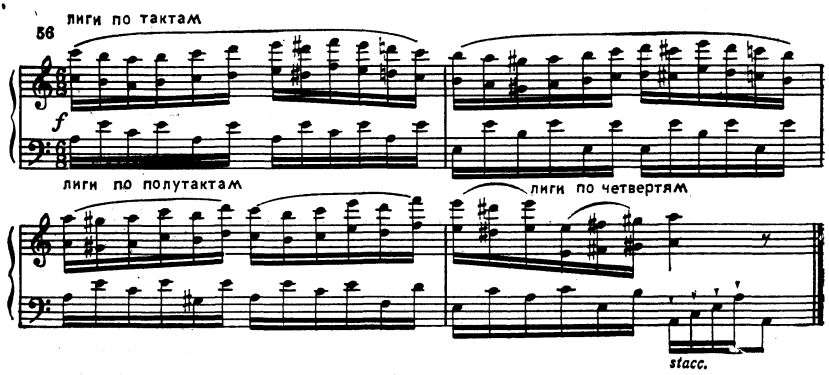
В некоторых случаях Моцарт, по-видимому, применял легатную лигу также и для того, чтобы отметить ритмические единства; очевидно, он хотел дать исполнителю указания относительно протяженности внутренних напряжений. Соната A-dur (K. 331), первая часть, вариация V[61]:



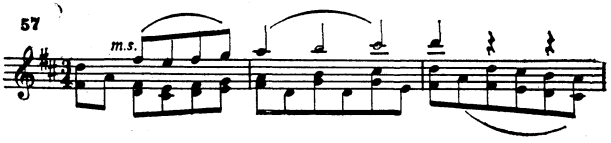
Последовательным применением полутактных лиг в партии левой руки Моцарт дает понять, что ритмическим единством является теперь не $^{6}/_{8}$, как в предыдущих вариациях, а $^{3}/_{8}$. Если бы лиги охватывали здесь целый такт, исполнителю пришлось бы играть Adagio чуть живее, чтобы объединить бóльшие ритмические единства.

Другой пример из той же сонаты показывает, как посредством одних лишь лиг разной длины Моцарт давал почувствовать сжатия музыкальных мотивов.
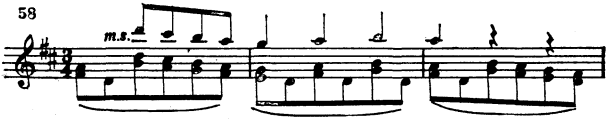
Соната A-dur (K. 331), первая часть, вариация III[62]:



И расстановку лиг в разных голосах Моцарт также мастерски использовал как средство выразительности. Сравним в Трио из Менуэта той же сонаты A-dur такты 4—14 с тактами 40—50:



Здесь ведущую роль играет левая рука, переброшенная через правую.



А тут главный голос удерживается в партии правой руки, переброшенная же левая должна играть тихо, как нежный голос флейты, звучащий над струнным оркестром.

Последовательность, с какой Моцарт в обоих случаях проводит этот принцип на протяжении десяти тактов, совершенно исключает всякую мысль насчет случайности или небрежности (предполагается, конечно, что в первом печатном издании — автограф утерян — приведен подлинный текст).

Не станем умалчивать о том, что Моцарт часто бывал непоследователен в расстановке лиг, иными словами, что в одинаковых по музыке местах он, без видимой причины, расставлял порой лиги по-разному. Эйнштейн писал:

«...Во многих случаях, где требуется единообразие, лиги в разных голосах противоречат друг другу; и в столь же частых случаях Моцарт охватывает группу нот одной лигой там, где в соответственных местах требовал нескольких лиг... Не везде можно отличить небрежность от преднамеренности»[63].
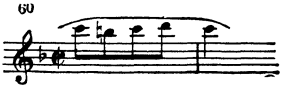
Часто ломали себе голову над тем, нужно ли исправлять эту непоследовательность или нет. Мы считаем, что в сомнительных случаях лучше сохранить неодинаковые обозначения Моцарта, сделав соответствующее указание в примечании, нежели самовольно изменять текст Моцарта. Иное дело — пропущенные лиги; добавить их бывает необходимо, но редактор всегда должен отметить, какие именно лиги он расставил. В финале Концерта d-moll (K. 466), в такте 143 автографа лига стоит в партии флейты над восьмыми:

59
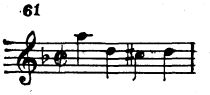


Исполнять следует:

60
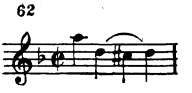


Точно так же в такте 359 у гобоя и в такте 367 у фортепиано. Само собой разумеется, что в тактах 151, 306, 314, 399 и 407 следует добавить лиги. По-иному, однако, обстоит дело в главной теме этой части. В первом такте темы, и в сольной партии, и в tutti нет лиги над *d—cis—d*:

61



Но и в такте 182 и последующих вдруг оказывается лига у всех струнных:

62
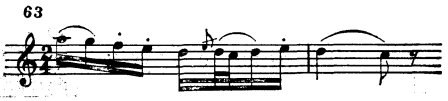


Представляется весьма соблазнительным перенести лигу также в первый такт, но...

Если проследить, как в обоих случаях развивается этот такт, то окажется, что здесь сознательно дается его вариант. Дальнейшее изложение этой темы в начале части с повторениями звуков в тактах 17 и 19 прямо-таки опирается на несвязное энергичное исполнение первого такта. В такте 183, наоборот, — выдержанные аккорды у духовых и синкопы у струнных; несвязных же нот и в помине нет. Следовательно,

энергичное исполнение в одном случае и несколько более певучее в другом надо намеренно противопоставить здесь друг другу. Вот почему необходимо остерегаться поспешных выводов, основанных на аналогиях.

Гораздо меньше проблем, чем легатная лига, ставит артикуляционная лига. Она всегда короткая и редко охватывает больше трех нот. Последняя нота под артикуляционной лигой, в отличие от ноты под легатной лигой отчленяется, следовательно, играется staccato. Во многих случаях такая лига соседствует с точками или клинышками, указывающими на staccato, как, например, в следующем типичном примере (Соната для фортепиано в четыре руки C-dur, K. 521, третья часть, такт 7).

63



Если артикуляционная лига стоит над двумя нотами одинаковой длительности, она указывает, что акцент приходится на первую ноту, и прежде всего тогда, когда эта нота на слабой доле такта, как в следующих примерах:
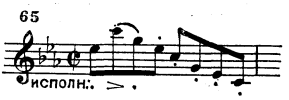
Концерт A-dur (K. 488), финал, такт 300 и далее:

64
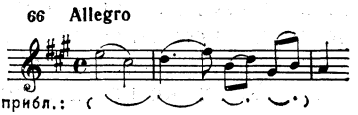


Концерт c-moll (K. 491), финал, такт 28:
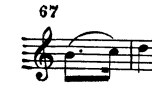
65
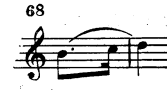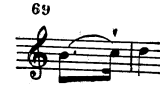


Конечно, встречаются лиги, которые можно рассматривать как промежуточные между легатными и артикуляционными. В главной теме Концерта A-dur (K. 488) в первом такте стоит легатная лига, во втором же такте на 3-й и 4-й четвертях — артикуляционные лиги. Первую лигу во втором такте мы ощущаем как своего рода переход между обоими видами лиг и мягко отделяем ее:

66 Allegro



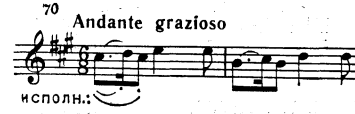
Что касается часто встречающейся формулы 67  , то исполнять ее можно двояко, а именно:

как легатную лигу: 68 
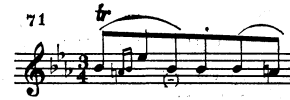
и как артикуляционную лигу: 69 

В таких случаях мы, почти не делая исключений, отдаем предпочтение последней трактовке, которая звучит — особенно в больших залах — четко, но не отрывисто. Вследствие своего рода самообмана слушатель воспринимает эти три ноты как сыгранные legato. И наоборот: при «настоящем» legato шестнадцатая обязательно стушевывается.

И в теме Сонаты A-dur (K. 331) лучше всего звучит исполнение лиги как артикуляционной (по Моцарту):

70 Andante grazioso 
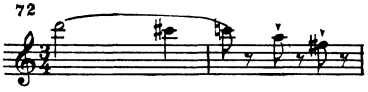
Если за лигой следуют точки staccato, это не всегда означает, что лигу надо понимать как артикуляционную. Например, в тактах 100 и 102 первой части Концерта Es-dur (K. 449) предпочтительнее легатная лига:

71 

(Такие случаи все же редки.)

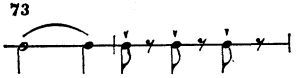
Моцарту было, конечно, известно двойственное значение лиг, и в более поздних произведениях он пытался эту двойственность устранить. Так, в сочинениях последнего периода мы чаще встречаем лиги, которые заходят за тактовую черту, например в первой части Концерта B-dur (K. 595), такты 108—112, 123—126, 130—132, 263—264; во второй части этого же концерта, такты 45, 47 (басы); или в Менуэте из симфонии «Юпитер», такт 9 и следующие:

72



Раньше Моцарт записал бы это место так:
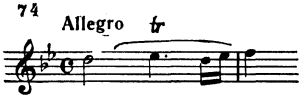
73



В последние годы жизни Моцарт выписывал, правда, лишь в единичных случаях, длинные лиги. Так, например, в финале симфонии «Юпитер» (К. 551) он выписал, согласно автографу, целый ряд четырехтактных лиг, а один раз шеститактную; в Концерте F-dur (К. 459), такт 358, поставил даже семитактную лигу.
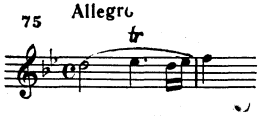
Мы уже указывали на своеобразную особенность моцартовского письма: начертанные им лиги заходили чуть дальше, чем нужно, и часто начинались несколькими миллиметрами раньше. Эта особенность записи нередко сбивает с толку. В первой части скрипичной сонаты B-dur (К. 454) Моцарт обозначил лигу в начале Allegro так:

74
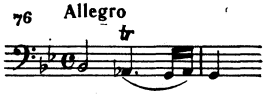


Неопытный редактор напечатал бы, разумеется, этот такт в таком виде:

75
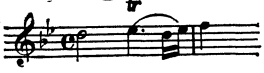


(В дальнейшем в аналогичных местах Моцарт опустил лигу, так что и оттуда нельзя почерпнуть нужных сведений.) Лига должна, однако, начинаться со второй ноты; это явствует как из самой скрипичной техники, так и из начертания схожего места — такта 100 и следующих, где Моцарт дважды совершенно ясно предписывает:

76



Значит, начертание лиги в первом такте, которое указано в большинстве изданий, правильно:

77 Allegro
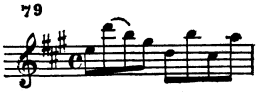


В Трио Менуэта из симфонии «Юпитер» Моцарт вводит нас в заблуждение своим обозначением лиги:

78



Привычка Моцарта так писать — причина некоторых ошибок в изданиях хороших во всех прочих отношениях, например в издании Eulenburg — Partituren. В первой части Концерта A-dur (K. 488), такты 59 и 60, а также 301 и 302, лига у скрипок должна стоять только над двумя восьмыми:

79
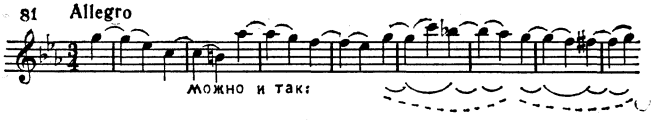


В финале Концерта c-moll (K. 491), такт 231, вторая лига должна начинаться только с *g*:

80



В теме финала Сонаты c-moll (K. 457) Моцарт, по-видимому, имел в виду следующую расстановку лиг:

81 Allegro



В первом издании расстановка лиг в приведенной теме настолько путаная, что оно не может служить основой для решения вопроса.

Для обозначения staccato Моцарт употреблял два ясно отличающихся друг от друга знака, а именно: точку и черточку (ı), которая в современном начертании изображается как клин — (▼).
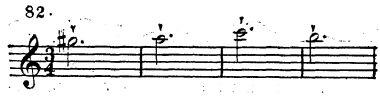
Моцарт не видел никакой разницы между черточками и клиньями[64]. Нам это кажется доказанным тем, что в его автографах черточки, обозначающие staccato, иногда толще, следовательно, более походят на клинья (и несколько искривлены, что нередко случается при быстром письме широким пером); иногда же черточки написаны тонко и прямо и, следовательно, походят на собственно черточки. А самое главное — утолщенные черточки, иными словами, «клинья», часто стоят в местах незначительных в музыкальном отношении, и наоборот, точки стоят над нотами, над которыми должны были бы стоять черточки.

Проследить за манерой письма Моцарта во всей ее непоследовательности можно по автографу симфонии «Юпитер». В Andante Моцарт над аккордом forte поставил во втором такте клин, в четвертом такте — точку, а затем снова клинья...

Точка же, как и в современной музыкальной практике, означает у Моцарта более мягкое, «круглое» staccato, а черточка, наоборот, — более резкое, «острое». Кроме того, Моцарт использовал черточку (или клин) как знак акцента. Даже над нотами самой крупной длительности, которые никак нельзя было играть staccato в обычном смысле слова, Моцарт писал черточки. Для обозначения совсем мягкого staccato — вид non legato — он пользовался сочетанием точек и лиг..... К сожалению, Моцарт заслуживает упрека: указывая точки и черточки, означающие staccato, он также часто проявлял досадную непоследовательность. У редакторов возникал вопрос: необходимо ли при издании моцартовских сочинений делать различие между точкой, черточкой и клином? Многие моцартовские клинья следует, таким образом, исполнять «мягко», некоторые точки — «остро».
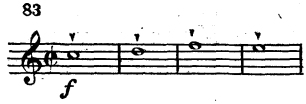
И наоборот, Моцарт очень последователен в применении черточек (клиньев) в качестве знаков акцента над нотами крупной длительности. В трио Менуэта из симфонии «Юпитер» Моцарт пишет такие «акцентные» черточки в партии первых скрипок над каждой нотой длительностью в три четверти (такты 68—75 включительно):

82.
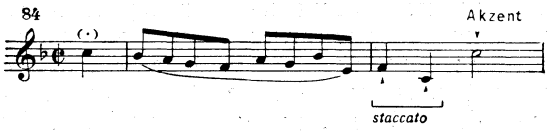


Точно так же в главной теме в финале, когда она проводится forte:

83
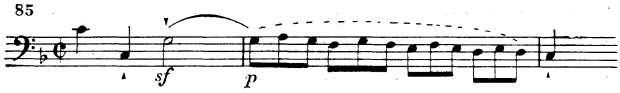


Здесь, конечно, имеется в виду не staccato в обычном смысле, а акцентирование в сочетании со слегка расчлененным исполнением отдельных нот.

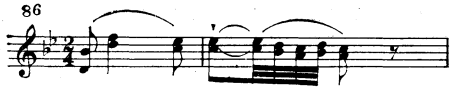
Первое издание Сонаты F-dur (K. 533), напечатанное у Гофмейстера, изобилует таким количеством акцентных черточек над половинными нотами, что они никак не могут означать staccato:



Об этом ясно свидетельствуют также обозначения в тактах 49, 53 и 125, где акцентная черточка стоит над связанной половинной нотой и где, следовательно, исполнение staccato совершенно невозможно:



Клинья в значении акцентов встречаются и во многих других поздних произведениях Моцарта, как, например, в четвертом такте Andantino из Концерта Es-dur (K. 449):



Нет ничего удивительного в том, что редакторы AMA опустили все эти непонятные для XIX века клинья. И наоборот, добросовестное воспроизведение клиньев во многих ранних печатных изданиях свидетельствует об их достоверности.

Моцартовское staccato требует исключительно богатой шкалы выразительных оттенков.

Еще Ф.-Э. Бах писал:

«Играть отрывисто нужно по-разному, обдумывая длительность ноты, — половинная ли она, четверть или восьмая, темп — быстрый ли он или медленный; изложена ли мысль forte или piano...»[65].

Следовательно, необходимо учитывать длительность, силу и окраску звука и, что почти столь же важно, «сохранять аффект пьесы», как говорили в XVIII веке. Владение искусством звукоизвлечения и художественная проницательность являются здесь определяющими моментами.

Одна из самых частых ошибок при исполнении произведений Моцарта состоит в том, что в певучих частях берут слишком короткое staccato. Например, ноты со знаком staccato в первом соло Концертного рондо D-dur (K. 382), такт 17 и следующие, нужно только слегка укоротить, уменьшив их длительность самое большое наполовину; в теме же tutti staccato, разумеется, надо исполнить очень коротко.
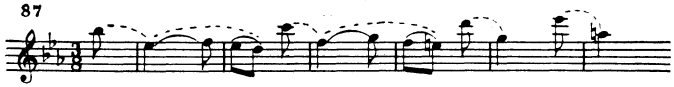
Legato не является у Моцарта господствующим видом звукоизвлечения; в гораздо большей степени — non legato и отчасти — staccato. Об этом прежде всего говорят артикуляционные указания в произведениях Моцарта; сверх того, это подтверждают его современники. Так, Бетховен сказал о фортепианной игре Моцарта: «Тонкая, но раздробленная игра (zerhaktes Spiel), никакого legato»[66]. Критика, которую высказал Бетховен, весьма характерна: его сердцу была дороже слитность звучания, нежели его прозрачность. И Черни, несомненно испытавший влияние тогда еще живых исполнительских традиций Моцарта, писал:

«Школа Моцарта: ясная, уже в значительной степени блестящая игра, больше рассчитанная на использование staccato, нежели legato; одухотворенное и живое исполнение»[67].

Как мы уже говорили, когда речь шла о лигах, скупые — в ряде случаев — артикуляционные обозначения Моцарта необходимо дополнить. Его отец требовал:

«Уже по сказанному... видно, как сильно отличается мелодия в зависимости от того, сыграна ли она связно или отрывисто. Следовательно, необходимо соблюдать самым точным образом не только записанные и предписанные обозначения связной игры; в тех произведениях, в которых нет никаких указаний на этот счет, надо суметь самому со вкусом и в нужном месте решить, где играть связно, а где отрывисто»[68].

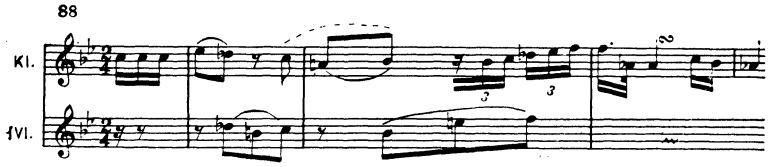
То же относится и к произведениям сына. Правильно расставить дополнительные артикуляционные указания совсем не так трудно, как кажется с первого взгляда. Моцарт — хороший учитель в этом отношении. Если речь идет о концерте для фортепиано, то помогает детальное изучение оркестровой партии. Уже по одной этой причине каждый пианист, играющий концерт, должен основательно проштудировать всю партитуру, а не довольствоваться изучением одной только партии фортепиано. Тщательно выписанные в оркестровых голосах исполнительские обозначения вполне могут послужить отправными точками при восполнении артикуляционных указаний. Так, например, в Концерте Es-dur (K. 482), вторая часть, такт 105:



в партии фортепиано нет лиг между третьими долями предыдущего такта и первыми следующего. В партии же аккомпанирующих скрипок лиги расставлены над тактовой чертой (в нотном примере они обозначены пунктиром). Само собой разумеется, пианист переймет эту выразительную артикуляцию, на которую, кроме того, указывает и группировка восьмых.

По примеру из второй части Концерта Es-dur (K. 449) снова видно, что Моцарт не хочет ставить лигу над тактовой чертой:

88
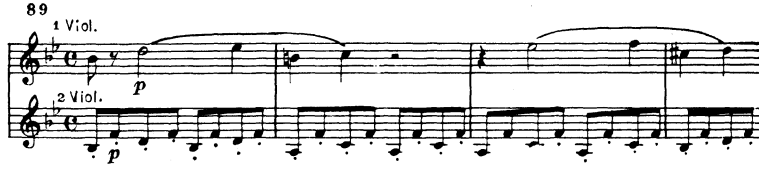


Перекличка мотивов между фортепиано и скрипками приобретает смысл только в том случае, если пианист играет три ноты *c—a—b* связно.

Следует познакомиться с теми фортепианными пьесами Моцарта, прежде всего с пьесами зрелого периода, в которых от тщательно выписал артикуляционные обозначения. Они могут многому научить. В этом отношении особое значение приобретает прекрасное Рондо a-moll (K. 511). Но и в сонатах a-moll (K. 310), A-dur (K. 331) c-moll (K. 457), B-dur (K. 570), D-dur (K. 576), Рондо D-dur (K. 485) или Adagio h-moll (K. 540) имеется такое богатство артикуляционных указаний, какое у композиторов XVIII столетия можно встретить очень редко.

Моцарт любит делать тонкое различие между legato, non legato и staccato и в аккомпанементе. Этим приемом он сообщает неинтересным порой альбертиевым басам совсем новую и притом пленительную выразительность. Во вступительном tutti Концерта B-dur (K. 595) записано (такты 16—19):

89
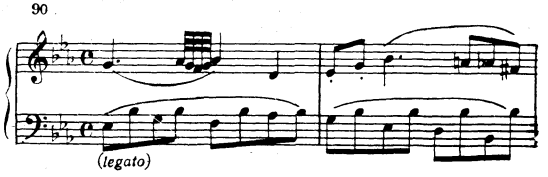


Потом, когда это место повторяется в партии фортепиано, следует, само собой разумеется, также принять во внимание знаки staccato.
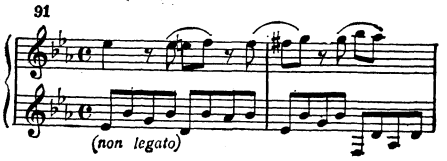
В начале же фортепианного solo Моцарт поставил над аналогичными аккомпанирующими фигурами легатную лигу; а здесь, для контраста, требует, чтобы они были исполнены staccato.

Другие поучительные примеры смены в сопровождении legato и staccato находим в первой и третьей частях Сонаты c-moll (K. 457):
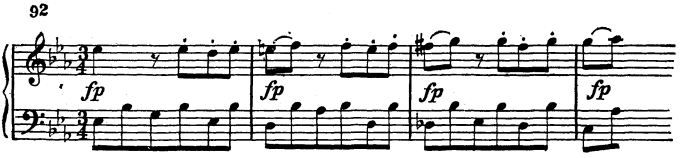
а) первая часть, такт 23:



б) первая часть, такт 59:



в) третья часть, такт 74:



(Надо обратить внимание на следующий принцип: в примере а) Моцарт противопоставляет тревожной и беспорядочной артикуляции в мелодии спокойное связное сопровождение; в примерах б) и в), наоборот, ритмически единообразным мелодическим построениям — non legato или staccato в сопровождении).

Артикуляция в произведениях Моцарта всегда должна быть органичной и никогда не казаться перегруженной. Об этом нужно постоянно помнить, независимо от того, стоим ли мы перед задачей восполнения артикуляционных предписаний Моцарта или перед встретившимся в каком-нибудь издании указанием, не соответствующим по-видимому, моцартовским принципам! Редакторам произведений Моцарта отнюдь нельзя доверять, и особенно в тех случаях, когда в нотном тексте расставлено много лиг, в том числе и длинных, или же, когда выписано legato, которое никоим образом не может быть подлинным (см. стр. 152).

Вообще же можно сказать, что большие интервалы и ритмически разнообразные мелодические последовательности требуют скорее staccato, тогда как мелодические диссонансы (задержания, проходящие ноты и предъемы) следует играть связно. Non legato рекомендуется главным образом в тех местах, которые носят «нейтральный» характер.

ОРНАМЕНТИКА

«Никто, кажется, не сомневался в необходимости украшений. Это видно из того, что они в изобилии встречаются повсюду. Они действительно необходимы, о чем свидетельствует приносимая ими польза. Украшения связывают ноты, оживляют их, придают им, где требуется, особую убедительность и значительность, сообщают им приятность и пробуждают к ним особое внимание. Они помогают раскрыть содержание произведения; будь оно грустным, радостным или каким-либо иным, украшения всегда вносят в него что-то свое. Они в значительной степени дают материал и возможность достичь хорошего исполнения; благодаря украшениям посредственное произведение может выиграть, и наоборот, лучшая мелодия покажется без них пустой и примитивной, а самое ясное содержание — неопределенным» [69].

Орнаментику Моцарта отличает вкус, благородство, щедрость (но без каких-либо излишеств), изящество, выразительность, утонченность и одновременно наивность; орнаментика придает возвышенность и жизненность даже самым банальным музыкальным формулам XVIII столетия, используемым композитором.

В обозначение орнаментики Моцарт также старается внести наибольшую ясность. И все же многие его обозначения понимаются нами по-разному. Причина этого прежде всего в том, что в отношении орнаментики эпоха Моцарта была, бесспорно, переходным периодом. Ряд общеизвестных тогда практических приемов орнаментики в течение XIX столетия был почти полностью предан забвению, и в наше время, к сожалению, известен лишь немногим музыкантам. К тому же Моцарт мог рассчитывать на вкус и художественное чутье своих современников. Мы убеждены, что Моцарт предоставлял интерпретаторам известную свободу в толковании украшений. Во все времена строгие твердые правила были достоянием только книг по теории, живое же искусство всегда знало исключения, изменения, варианты.

Среди применявшихся Моцартом украшений встречаются преимущественно форшлаги, арпеджии, группетто и трели. В отношении исполнения форшлага, состоящего из одного звука, обычно прежде всего бывает трудно разрешить вопрос об акценте. Касательно же форшлагов, образованных рядом звуков, нам придется главным образом заняться вопросом об их месте внутри метра, следовательно, вопросом об их антиципированном исполнении или исполнении за счет стоимости «главной» ноты (то есть субстрагированном исполнении. — *Ред.*). Безусловно, заслуживают упоминания и так называемые вокальные задержания, которые встречаются и в инструментальной музыке. Исполнение проходящих последований из ряда звуков (рулад, обозначенных мелкими нотами) не вызывает, как нам кажется, затруднений. Относительно просто также исполнение арпеджий и группетто. При исполнении же трелей снова возникают некоторые проблемы, разрешение которых в ряде случаев сопряжено с трудностями.

Форшлаги

Форшлаги из одного звука

Форшлаги по своему происхождению — не что иное, как задержания. Хотя на протяжении XVIII века форшлаги и утратили — в некоторой степени — первоначальное значение, все же очень важно не забывать об их происхождении.

Моцарт записывал форшлаги большей частью в соответствии с их длительностью.

Следовательно, ♩ имеет значение половинной ноты, ♩ — значение четверти, ♪ — значение восьмой.

(Здесь, однако, могут быть и некоторые исключения[70].)

Правда, уже в нисходящих форшлагах шестнадцатыми Моцарт становится непоследовательным и часто записывает форшлаги шестнадцатыми там, где речь может идти только о форшлагах тридцатьвторыми или шестьдесятчетвертыми, как, например, во вступлении к Пражской симфонии (К. 504), такт 17:



Исполнение:



Несмотря на это, исполнение форшлагов в отношении их длительностей вызывает сомнения лишь в немногих случаях. Поэтому, ради ясности терминологии, можно ограничиться двумя группами понятий:

Акцентируемый форшлаг — неакцентируемый форшлаг;

Исполнение за счет длительности главной ноты (субстрагированный форшлаг. — *Ред.*) — исполнение за счет времени, предшествующего появлению «главной» (украшенной) ноты (антиципированный форшлаг. — *Ред.*)

Обычные обозначения — «долгие» и «короткие» форшлаги в отношении терминологическом очень неудачны и вводят в заблуждение. Различие за редкими исключениями состоит как раз не во временной продолжительности форшлагов, а в том, следует ли их играть с акцентом или без акцента, за счет главной ноты или за счет предшествующей. Заслуживают рассмотрения следующие комбинации:

Акцентируемый форшлаг за счет главной ноты;

Неакцентируемый — за счет главной ноты;
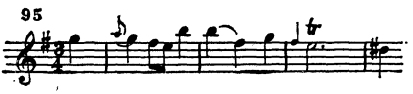
Неакцентируемый — за счет предшествующей ноты.
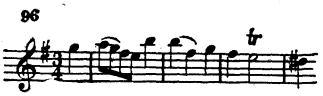
Четвертая возможная комбинация — акцентируемый форшлаг, исполненный за счет предшествующей ноты, — была бы с музыкальной точки зрения нелепой.

Акцентируемые форшлаги

Форшлаги такого рода имеют характер задержания. Применительно к исполнению это означает, что длительность форшлага отнимается от длительности следующей за ним ноты, которую надлежит брать слабее.
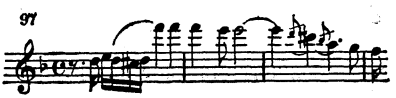
Скрипичная соната e-moll (K. 304), вторая часть, начало:
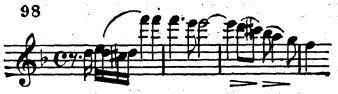




Исполнение:

Концерт d-moll (K. 466), такт 85, соло:



98
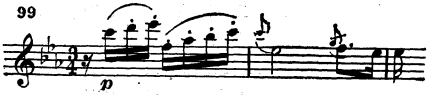
Исполнение: 

Как правило, такие форшлаги образованы из ближайшего звука, лежащего выше главной ноты. Но в некоторых случаях встречаются форшлаги, которые отстоят и на бóльшие интервалы (от терции до септимы), например при задержании сексты.
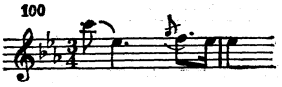
Скрипичная соната B-dur, K. 454, вторая часть, такт 104:

Andante

99



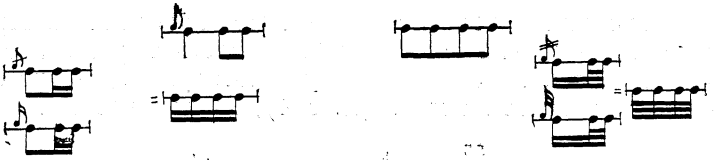
100

Исполнение: 

У Моцарта такие форшлаги-скачки встречаются только там, где они повторяют предыдущую ноту (в данном случае c^3).

Должны быть акцентированы все форшлаги, обозначенные восьмыми и нотами большей длительности, а также форшлаги в следующих комбинациях:

101



Форшлаги шестнадцатыми и тридцатьвторыми могут быть как акцентируемыми, так и неакцентируемыми. Научиться отличать акцентируемый форшлаг от неакцентируемого — весьма трудная задача.
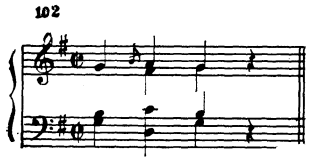
Моцарт имел обыкновение форшлаг шестнадцатой обозначать знаком  вне зависимости от того, хотел ли он, чтобы форшлаг был сыгран как длинный или как короткий*. К сожалению, мало кому известно, что знаки  и  , так же как знаки  и  , идентичны по значе-

*  — не что иное, как южногерманское начертание отдельно стоящей шестнадцатой, — встречается иногда у Моцарта и в обычной нотной записи (то есть не как украшение), например в песне «Фиалка».
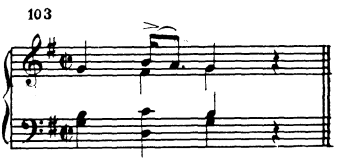
нию и что только начиная с XIX столетия знак стал применяться исключительно для коротких форшлагов.

Форшлаги шестнадцатыми и тридцатьвторыми следует исполнять за счет главной ноты и с акцентом везде, где эти форшлаги носят характер задержания, как в следующих примерах:
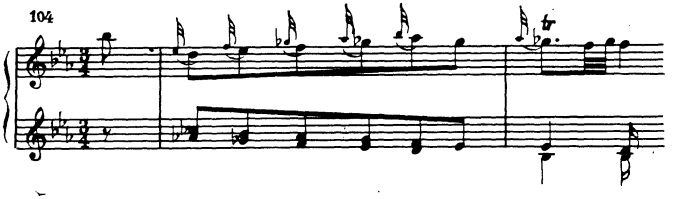
Вариации G-dur (K. 455), ранняя редакция, такт 4:
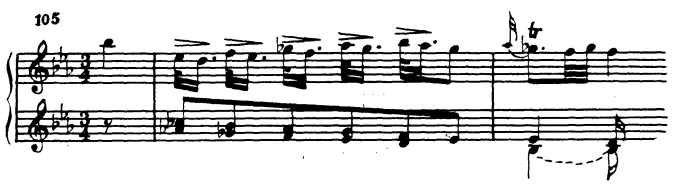


Исполнение:



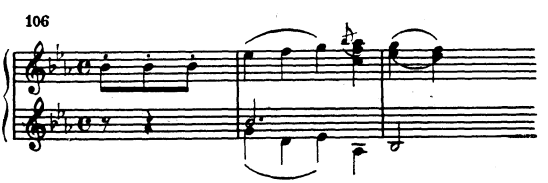
Концерт Es-dur (K. 271), вторая часть, такт 34:



Исполнение:
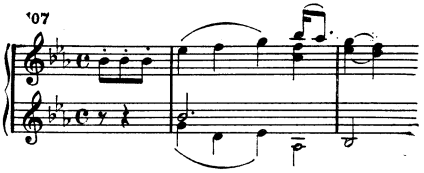


Концерт для двух фортепиано Es-dur (K. 365), первая часть, такт 58:
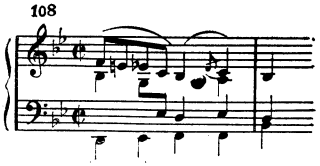


Исполнение:

107
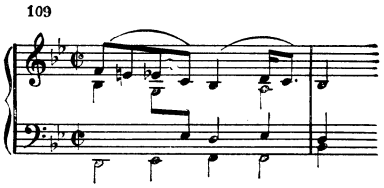


Романс из Концерта d-moll (K. 466), такт 35:

108



Исполнение:
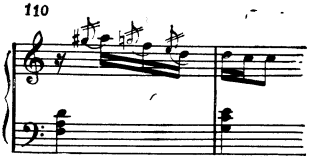
109



Тут следует играть акцентируемый форшлаг шестнадцатой, а не форшлаг восьмой, как это часто делают. (Моцарт, вне сомнения, забыл к форшлагу в партии гобоя добавить черточку.)

Часто встречающиеся фигуры:

110



исполняются следующим образом:
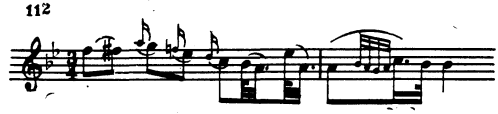
111



причем ноты *gis, g* и *e* нужно чуть-чуть сократить.

Форшлаги в Концерте для двух фортепиано Es-dur (K. 365), вторая часть, такт 67:

112
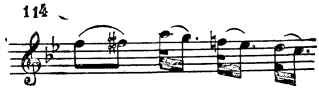


можно было бы играть так:

113
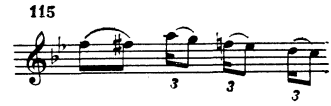


Однако, по мнению Ф.-Э. Баха и Леопольда Моцарта, форшлаги подобного рода (заполнение нисходящего хода на терцию), во избежание «вялого» звучания, лучше исполнять так, чтобы они составляли меньше половины длительности следующей главной ноты:

114
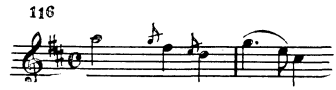


115
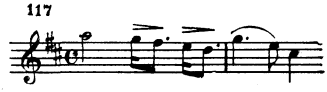


Моцарт часто указывал в самой нотной записи на такой характер исполнения, сокращая при этом длительность форшлагов. Например, Рондо D-dur (K. 485), начало (также побочная тема финала из фортепианного квартета g-moll, K 478):

116



Исполнение:
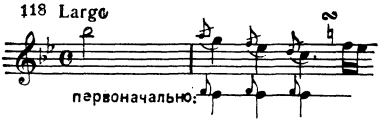
117



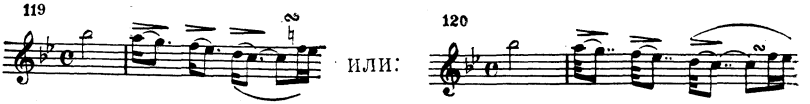
В автографе скрипичной сонаты B-dur (K. 454)[71] Моцарт сначала написал во вступлении форшлаги восьмыми, а позднее переделал эти украшения в форшлаги шестнадцатыми, добавив поперечную черточку (более темными чернилами). Этот случай свидетельствует о том, что Моцарт, вопреки имеющимся порой утверждениям, не отно-

сился безразлично к длительности форшлагов, и о том, что он отдал здесь предпочтение ломбардскому ритму.

Скрипичная соната B-dur (K. 454), первая часть, такт 5 и следующий:

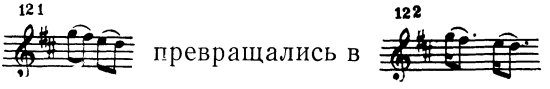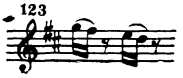


Исполнение:



(сравн. комментарий к нотным примерам № 112 и 113).

Как известно, Моцарт охотно и часто применял ломбардские ритмы. Они произошли от ритмического сжатия нот одинаковой длительности. Последовательности:
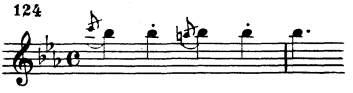


или нередко в 
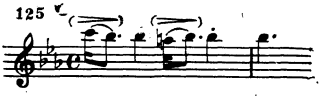
Поэтому в обоих последних примерах короткие шестнадцатые следует исполнять с отчетливым ударением, восьмые же с точкой — слабее.

И в следующем примере исполнение шестнадцатых как акцентируемых форшлагов кажется нам правильным.

Концерт для двух фортепиано Es-dur (K. 365), первая часть, такт 62 (и 72):
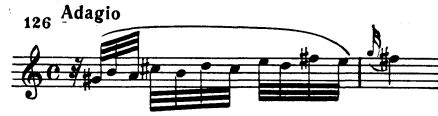


Исполнение:



Если Моцарт имел бы здесь в виду антиципированный неакцентируемый форшлаг, он, наверное, поставил бы над первой и третьей четвертями такта точки (staccato).

Интересен пример из Фантазии c-moll (K. 475), такты 31, 32:

126 Adagio
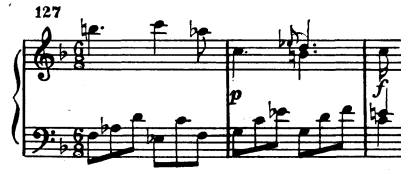


Здесь мы предлагаем занять промежуточную позицию между точкой зрения Ф.-Э. Баха и современными воззрениями, а именно: исполнять форшлаг *g* за счет главной ноты, но акцентируя ноту *fis*, которая должна хорошо прозвучать. Сравним в связи с этим также Сонату F-dur (K. 533) — Рондо F-dur (K. 494), такты 44 и 45. Основанием для подобного исполнения служит то, что главная нота в такого рода случаях по сравнению с форшлагом чрезвычайно длинна. К тому же такое исполнение совсем в духе Леопольда Моцарта[72].

В ранних произведениях Моцарта (примерно, до 1779 года) порой еще соблюдается старое правило: в трехдольных тактах форшлаги выдерживаются дольше, чем полагалось бы это делать на основании их выписанной длительности. Например, в финале Сонаты *F-dur* (K. 332), такт 64.
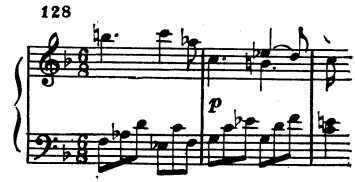
Такты 63/64:

127



Исполнение:

128
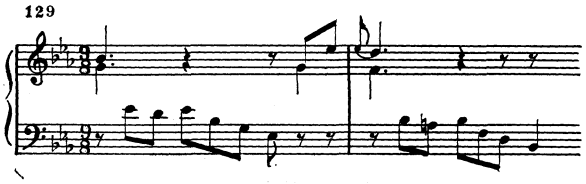


Исполнять задержание как четверть рекомендуется здесь также и по аналогии с тактом 63. Кроме всего прочего, при таком исполнении

лучше, чем при игре форшлага как восьмой, звучат образующиеся с партией левой руки созвучия.

В музыке барокко соблюдалось правило, согласно которому в тех случаях, когда форшлаг относился к ноте, сменяющейся паузой, разрешение должно было совпадать с началом паузы[73]. Моцарт, насколько нам известно, уже не следовал этому правилу.
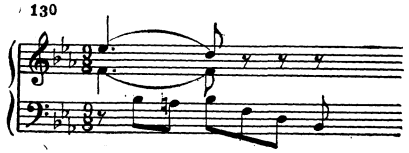
Надо, однако, напомнить, что И.-С. Бах еще полностью соблюдал это правило. К сожалению, почти никогда не играют правильно разрешения форшлага в прелюдии Es-dur из второго тома «Хорошо темперированного клавира»:

129
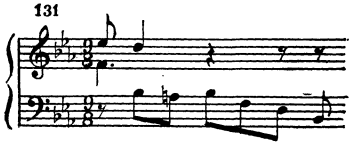


Исполнение:

130



а не так:

131
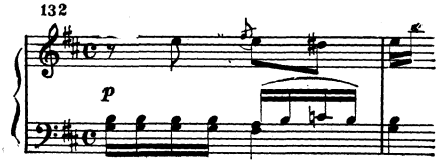


Неакцентируемые форшлаги

Без акцента (коротко) форшлаги следует играть в таких случаях (при этом вопрос об антиципации пока остается открытым):
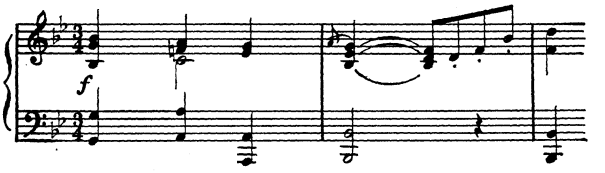
а) когда последующая главная нота сама является задержанием, например в Adagio h-moll (K. 540), такт 4:

132



В скрипичной сонате G-dur (K. 379), Allegro, такт 25:
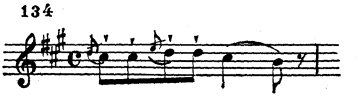
133
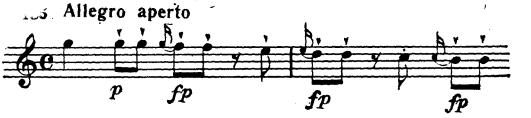


(Как известно, в квартсекстаккорде секста перед квинтой рассматривается как задержание.)

б) Когда над следующей за форшлагом главной нотой стоит staccato (точка или клин), например в Сонате A-dur (K. 331), первая часть, вариация VI, такт 4:

134
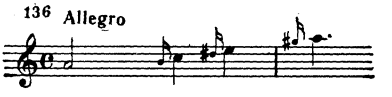


Или в Концерте C-dur (K. 246), первая часть, такты 14 и 15, 1-е скрипки:



Это соображение уже потому верно, что у Моцарта клин может обозначать акцент (подобно нашему знаку >).
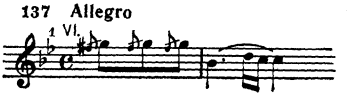
в) Почти все форшлаги снизу. Например, Соната C-dur (K. 545), первая часть, такт 22:

136 Allegro
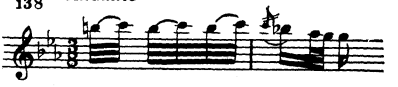


Концерт B-dur (K. 595), первая часть, такт 31, 1-е скрипки:

137 Allegro



Если Моцарт хотел, чтобы такого рода форшлаги были долгими, он выписывал их нотами обычного начертания, например в Концерт Es-dur (K. 482), вторая часть, такт 205:
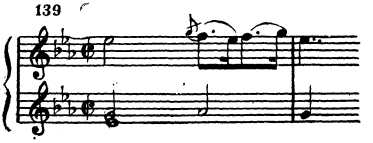
138 Andante



(Точно так же в Сонате A-dur, K. 331, первая часть, вариация II, такты 7 и 8, вариация VI, такты 15/16. Если бы Моцарт имел в виду долгие форшлаги, он и здесь, без сомнения, записал бы их так же, как в такте 8 и следующих первой части Трио C-dur, K. 548).
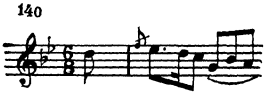
г) Повсюду, где на главную ноту приходится ритмическое ударение, которое акцентируемым форшлагом было бы ослаблено, а неакцентируемым, напротив, еще более усилено, форшлаг должен исполняться без ударения. Концерт B-dur (K. 595), начало второй части:

139



Струнный квартет B-dur (K. 458), первая часть, такт 3 (лучше всего исполнять здесь форшлаг как затакт):

140
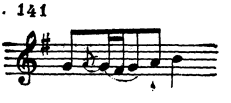


Подобные случаи встречаются повсюду там, где форшлаги шестнадцатыми стоят перед половинными нотами, как, например, в Концерте для трех фортепиано F-dur (K. 242), первая часть, такт 53 и следующие.

Создание правил, которые действовали бы во всех случаях, затруднительно, и к тому же такие правила привели бы к ошибкам. При решении всех этих вопросов многое зависит от характера и темпа пьесы, ибо Моцарт, как уже говорилось, полагался не только на манеру записи, принятую в его время, но также на вкус и разум своих интерпретаторов.
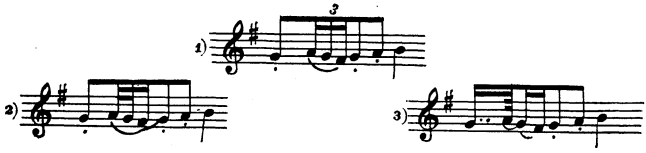
Часто встречающаяся формула:

141



допускает несколько толкований:
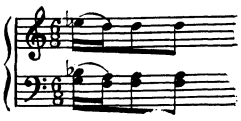
142



Если шестнадцатые (или тридцатьвторые), следующие за форшлагом, приходятся на слабую долю такта, лучшим по большей части оказывается первое толкование. Все же в каждом отдельном случае должно приниматься особое решение, так как необходимо учитывать и характер пьесы.

Во второй части Концерта F-dur (K. 459), начиная с такта 67 (и в параллельном месте — такт 126 и следующие), идет секвенция с форшлагами шестнадцатыми (не тридцатьвторыми) у всех инструментов. Здесь невозможно решить вопрос, имеем ли мы дело с неакцентируемыми форшлагами (короткими) или с акцентируемыми (долгими). Мы предпочли бы, чтобы форшлаги исполнялись как короткие, потому что такое исполнение кажется нам более естественным и безыскусным и потому, что Моцарт мог бы, в соответствии с правилами своего времени, спокойно выписать долгие форшлаги, например:

143



В отношении исполнения только что приведенных под рубриками от а) до г) видов коротких форшлагов можно установить следующее правило: короткий неакцентируемый форшлаг играется быстро и легко*. Ударение падает на следующую за ним главную ноту.

Вопрос о том, нужно ли короткий неакцентируемый форшлаг брать за счет предшествующей или за счет главной ноты, остается спорным и не может быть во всех случаях разрешен одинаково. В современной

* Согласно Л. Моцарту, подобный форшлаг играют «*...как можно быстрее*». В отношении В.-А. Моцарта правило это, как кажется, изложено в слишком общей форме. В медленных частях бывают случаи, когда форшлаги без ударения (в интересах мелодической выразительности) следует играть не очень быстро (см. нотный пример № 132).

Моцарту теории были установлены всевозможные правила расшифровки форшлагов, начиная с исполнения акцентируемого форшлага за счет главной ноты (Ф.-Э. Бах, Тюрк), кончая исполнением форшлага за счет предыдущей ноты и без акцента (И.-Я. Мильхмейер). Л. Моцарт придерживается середины; он выступает за исполнение форшлагов без ударения, но за счет главной ноты.

Леопольд Моцарт знал два различных вида исполнения неакцентируемого короткого форшлага. Его неоспоримая заслуга в том, что он первым ввел в теорию понятие короткого форшлага без ударения (короткий акцентируемый форшлаг был давно известен). В своей «Школе» (глава IX, § 9) он вначале пишет об неакцентируемом форшлаге за счет главной ноты, а затем (§§ 16—18) говорит о необходимости неакцентируемого форшлага за счет предыдущей ноты (он называет его проходящим форшлагом) и приводит примеры его употребления и исполнения. В промежуточных параграфах (§§ 10—15) он рассуждает о долгих форшлагах снизу, которые Моцарт-сын, как уже было сказано, почти всегда выписывал.
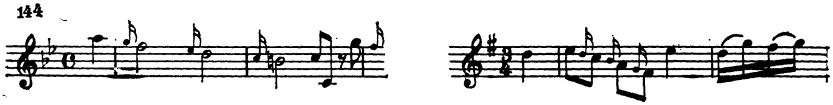
В § 9 Леопольд Моцарт говорит о том, что короткий форшлаг следует играть *«как можно быстрее»* и что *«ударение приходится не на форшлаг, а на главную ноту»*. Он не упоминает о том, надо ли брать форшлаг за счет предыдущей ноты или за счет главной, однако из хода его рассуждений можно сделать вывод, что автор имеет здесь в виду исполнение за счет главной ноты. Резюмируя сказанное, Моцарт-отец говорит в § 16: *«Это были громко ударяемые форшлаги»*. Затем в § 17 он упоминает о проходящих форшлагах, исполняемых без ударения и за счет предыдущей ноты.

(И Ф.-Э. Бах по поводу схожих примеров пишет: *«Они (форшлаги.— Ред.) должны быть сыграны так коротко, чтобы незначительная потеря в длительности последующей ноты была едва заметна»)* (Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, II Teil, S. 58).

Но в § 17 Леопольд Моцарт приводит пример, который на первый взгляд звучит совершенно так же, как и первые два примера из § 9 (заполнение нисходящих ходов по терциям).
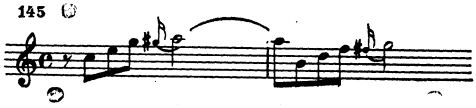
§ 9 (исполнение за счет главной ноты):

144
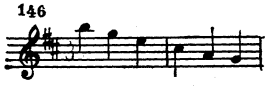


§ 17 (исполнение за счет предыдущей ноты):

145
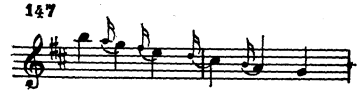


«Без украшений:

146
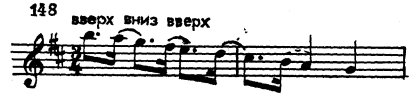


можно было бы написать так:

147



Но играть и разумнее всего записать следует так»:

148 вверх вниз вверх
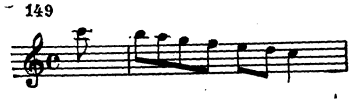


По-видимому, Моцарт-отец испытывал некоторые затруднения в записи этого теоретического новшества. Во всяком случае, в качестве комментария к примеру § 17 он пишет: *«Исполнение можно было бы, разумеется, обозначить мелкими нотками; но это было бы чем-то очень новым, непривычным. Тому, кто хочет это передать, лучше записать такую последовательность* [*ритмически*] *правильно распределенными нотами».*

Кроме того, в § 17 (в противоположность § 9) он выписывает форшлаги перед тактовой чертой в знак того, что здесь речь идет о затактных форшлагах. Поэтому было бы совершенно неправильно, слепо опираясь на пример из § 17, играть форшлаги в Рондо D-dur (K. 485) антиципированно.

В § 18 Л. Моцарт говорит, что *«проходящие форшлаги»* можно придать тем ногам, которые *«по ступеням подымаются вверх или опускаются вниз»,* например:

«Без украшений:

149



Способ исполнения можно показать так:

150



Следует играть и лучше всего записать так»:

151 вверх вниз
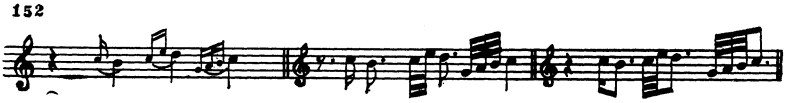


Согласно Л. Моцарту, приведенный нами пример из Концерта C-dur (K. 246) следовало бы играть антиципированно, примеры же из Сонаты C-dur (K. 545) и Концерта B-dur (K. 595) — под рубриками в) и г) — с форшлагами за счет главной ноты и без ударения.

Как видим, об исполнении неакцентируемого короткого форшлага существует множество различных мнений. Для слушателя, который в большинстве случаев едва ли замечает разницу между исполнением за счет главной или за счет предыдущей ноты, подобная проблема, несомненно, представляет меньший интерес, чем для исполнителя; последнему и в знании вопросов второстепенного значения требуется уверенность и твердость, чтобы иметь возможность сосредоточиться на художественной стороне произведения в более высоком смысле *.

Здесь речь идет, попросту говоря, вот о чем: следует ли рассматривать короткий неакцентируемый форшлаг как «дегенерированное» (ибо оно не акцентируется) задержание или как «неразвившийся» (ибо он очень короток) затакт. В то время как некоторые теоретики, даже теперь, не хотят принимать во внимание новшества Леопольда Моцарта и решительно придерживаются исполнения форшлага за счет главной ноты, музыканты-практики, а также теоретики, пришедшие к теории от практики, с давних пор склоняются к исполнению форшлага за счет предыдущей ноты.

Об этом свидетельствует уже таблица К.-Ф. Рельштаба («Anleitung für Klavierspieler», 1790) [74]:
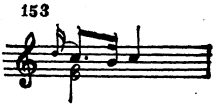
152



«Как написано» *«Как обычно играют»* *«Как нужно играть»*

Подобное стремление понятно. Если на форшлаг не падает ударения, всякий музыкант прежде всего автоматически выберет наиболее удобное исполнение за счет предыдущей ноты. Трактовка, приверженцем которой является Леопольд Моцарт, исполнителю и слушателю сначала «не по нутру». Если неакцентируемый форшлаг

153
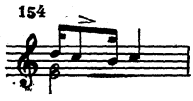


брать за счет главной ноты, возникает опасность, заключающаяся в том, что слушатель воспримет эту трактовку не как исполнение форшлага за счет главной ноты, а как затактное (наступившее слишком рано) исполнение сопровождения. Воспринимают не так, как задумано:
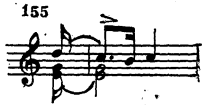
---

* Говард Таубман пишет (в книге «Toscanini», New York, 1950), что Тосканини всю жизнь добивался надлежащего исполнения басовых форшлагов из нескольких нот в «Траурном марше» из «Героической симфонии» Бетховена.

154



а упрощенно:
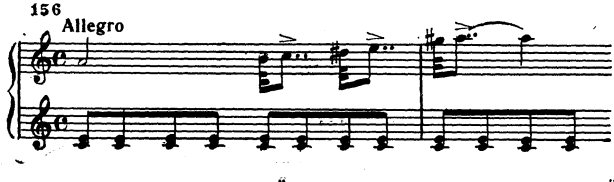
155



Несмотря на это, мы в данном случае не можем разделить мнение А. Бейшлага [75], который, исходя из указанной особенности восприятия, отказывается от исполнения короткого форшлага за счет главной ноты. Наоборот: если форшлаг сыгран быстро, очень незначительная оттяжка основного акцента — прежде всего в певучих пьесах — производит прекрасное впечатление. Этим достигается подлинное rubato, а именно еле заметное затушевывание метра, которое не позволяет механически отбивать такт. Восприятие мелодии всегда страдает, если оно слишком тесно связано с метром. Если бы все неакцентируемые форшлаги из одной или нескольких нот были сыграны антиципированно, основные мелодические акценты точно совпадали бы с метрическими; это привело бы к сухой, невыразительной игре, которую, к сожалению, слишком часто приходится слышать. С другой стороны, в музыке, имеющей чеканный ритмический характер, например в маршеобразных или танцевальных пьесах, исполнение за счет предыдущей ноты не может, конечно, вызвать никаких возражений. Но в некоторых случаях и здесь «острое», диссонирующее исполнение форшлага за счет главной ноты скорее усиливает акцент, нежели ослабляет его. Впрочем, равномерность сопровождения

Соната C-dur (K. 545), первая часть, такт 22:

156
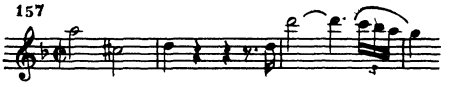


никоим образом не позволяет возникнуть той «опасности», о которой мы говорили раньше. Мы не можем и не хотим давать однозначного решения разбираемой проблемы — «антиципация или субстракция»; однако в отношении примеров, приведенных раньше под рубриками а) и б), мы выступаем, вообще-то говоря, за антиципацию, в примерах же, помещенных под рубриками в) и г), мы в большинстве случаев склоняемся к исполнению форшлагов за счет главной ноты (то есть субстрагированно. — *Ред.*).

Из следующих примеров явствует, что сам Моцарт, по-видимому, часто исполнял форшлаги антиципированно:
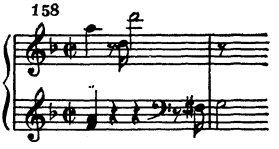
Концерт d-moll (K. 466), третья часть, такты 64—66:

157



и такт 71:
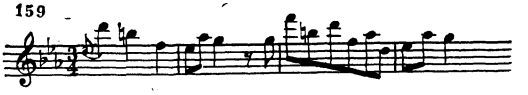
158



Здесь Моцарт в виде исключения ввел в тактовый размер типичный октавный форшлаг, очевидно, для того, чтобы подчеркнуть тематическое родство с первым соло первой части.

Концерт c-moll (K. 491), первое соло, такт 108 и следующие:

159



Здесь такты 3 и 4 представляют собой варьированное изложение обоих первых тактов. При этом форшлаг шестнадцатой в такте 1 превратился в выразительный затакт восьмой к такту 3 (расширение).
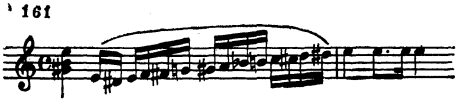
Соната a-moll (K. 310), начало:

160 Allegro maestoso



Перед репризой темы форшлаг *dis* записан в виде затактной шестнадцатой:

161
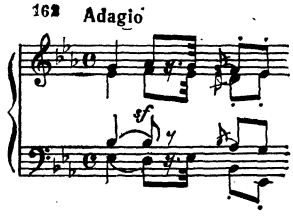


Многие редакторы прибавляют здесь еще форшлаг; это представляется нам грубой ошибкой в толковании моцартовского сокращения: *«Da capo 8 mesur»*.

В скрипичном концерте G-dur (K. 216) Моцарт записывает в такте 16 второй части форшлаг тридцатьвторой (короткий). В совершенно

аналогичном месте в такте 39 имеется, однако, введенная в тактовый размер затактная тридцатьвторая нота — убедительное доказательство того, что Моцарт имел здесь в виду антиципированный форшлаг.
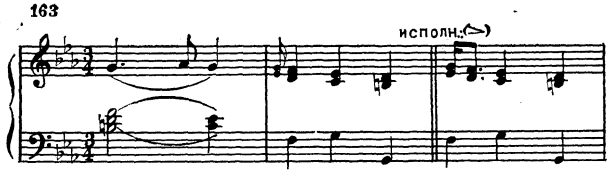
И наоборот: моцартовская запись в третьей части «Охотничьего квартета» (K. 458) снова указывает на то, что форшлаг должен быть сыгран за счет главной ноты. Однако точка (знак staccato) безусловно свидетельствует об акценте (легком) на главной ноте:

162 Adagio



По аналогии с этим примером, форшлаги в третьей части Сонаты c-moll (K. 457), такты 28 и 29 (и параллельные места), следовало бы исполнять за счет главной ноты:

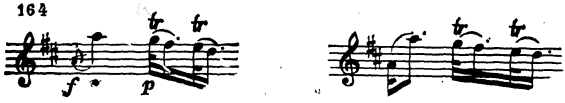
163



В этих случаях форшлаг, благодаря повторению предшествующей ноты, во многом сохраняет еще характер задержания. Еще один пример моцартовского форшлага (октавного), который должен быть исполнен за счет главной ноты, встречается в финале Сонаты D-dur (K. 284), вариация XI, такт 11:

Первое издание: Автограф:

164



Следует, конечно, обратить внимание на то, что здесь имеет место вариант такта 3, где *a* первой октавы является нотой мелодии:
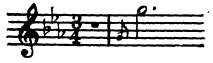
Первое издание

165
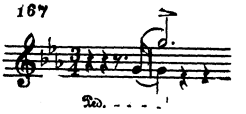


Как правило, октавные форшлаги надо исполнять антиципированно. Мы рекомендуем играть их следующим образом: Концерт c-moll (K. 491), первая часть, первое соло, такт 100:

166



Исполнение:

167
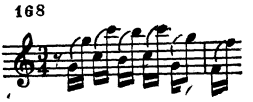


Такое tenuto форшлага наряду с использованием педали представляет наилучшую возможность сыграть звуки октавы legato.

Октавные форшлаги ни в коем случае нельзя играть с акцентом. Уже с самых ранних лет Моцарт отличал ломаные октавы с ударением на нижней ноте (а) от октавных форшлагов с ударением на верхней ноте (б). Вариации на тему Менуэта Фишера (K. 179):

Вариация X, такт 5:

а)
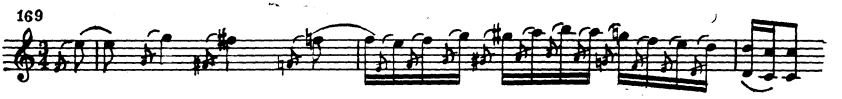
168



Вариация XI, такт 44:
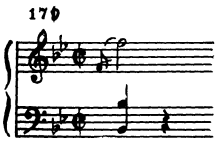
б)

169
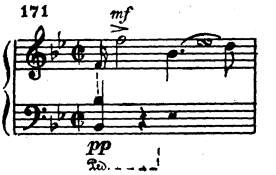


В некоторых случаях пластичность линии представляется нам более важной, чем выявление затакта. Поэтому мы советуем форшлаг в такте 40 Романса из Концерта d-moll (K. 466), вопреки нашим правилам, играть неантиципированно:

170



приблизительно так:

171
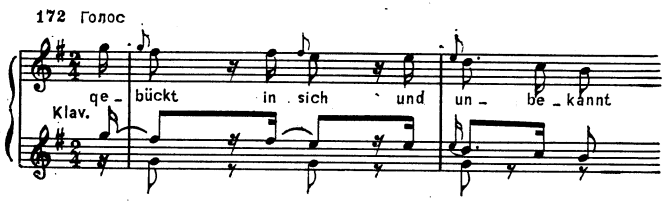


(Октавные форшлаги в тактах 12 и 14 после приведенного места мы снова играем за счет предыдущей ноты.)

Благодаря такому исполнению, звук *f* лучше резонирует и его легче пропеть. Такие выдержанные мелодические звуки следует играть звонко; это означает, что после удара (довольно сильного) палец тотчас же снимают с клавиши, и в дальнейшем звук продолжает тянуться, оставшись на педали.
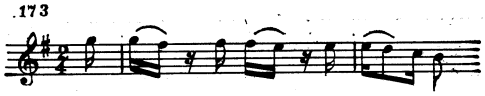
Хотя неакцентируемые форшлаги часто могут быть сыграны гораздо короче, чем затактовая шестнадцатая, мы хотим, однако, решительно предостеречь от бездушного отстукивания этих форшлагов. Они должны всегда носить мелодический характер.

Мы уже упоминали, что вопрос длительности форшлагов представляет собой гораздо более простую проблему, чем вопрос акцентирования, и что Моцарт большей частью записывал форшлаги в соответствии с их реальной стоимостью. Но в отдельных случаях, то ли намеренно, то ли по ошибке, он явно неточно указывал длительность форшлагов.

Так, длительность форшлагов восьмыми кажется нам не всегда верно обозначенной. Выше была уже речь о том случае, когда Моцарт во вступлении к скрипичной сонате B-dur (K. 454) переделал темными чернилами (вероятно, после первого исполнения) форшлаг восьмой на форшлаг шестнадцатой. В раннем автографе вариаций на «Unser dummer Pöbel meint» (K. 455), такт 4, стоит форшлаг шестнадцатой, а в более позднем — форшлаг восьмой. В песне «Das Veilchen» в вокальной партии (такт 10) форшлаги обозначены восьмыми. Если исполнить их с буквальной точностью, возникают невыносимые «жесткости» в соотношении с партией фортепиано:
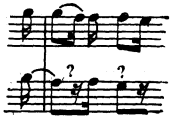


Исполнение с форшлагами шестнадцатыми:



Исполнение с форшлагами восьмыми (не рекомендуется):
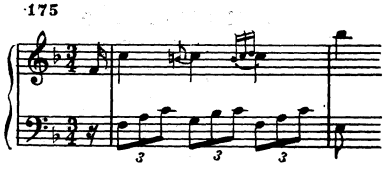
174



Здесь может идти речь только об исполнении форшлагов шестнадцатыми. По всей вероятности, Моцарт не обозначил форшлаг шестнадцатой потому, что в этом случае — опять-таки из-за «жесткости» в соотношении с партией фортепиано — возникло бы искушение форшлаг шестнадцатой исполнить антиципированно или как форшлаг тридцатьвторой.
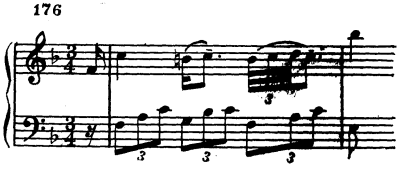
В Andante из Сонаты C-dur (K. 279) следовало бы форшлаги восьмыми в тактах 1 и 43 понимать как короткие, примерно, длительностью в шестнадцатую, так как молодой Моцарт, по-видимому, еще не очень точно различал длительности форшлагов:

175



Лучше всего исполнять приблизительно так:

176



Форшлаги шестнадцатыми в такте 21 этой части следует, пожалуй, тоже исполнять коротко. Исполнение форшлагов триолями из восьмых сделало бы это место ритмически слишком однообразным, однако это не было бы неверным.

В исключительных случаях форшлаги шестнадцатыми могут иметь и бóльшую длительность. Один из таких примеров — финал Концерта B-dur (K. 238): в такте 4 партии фортепиано Моцарт записал форшлаг восьмой, а при повторениях, в других отношениях одинаковых, —

форшлаги шестнадцатыми. Характер же темы заставляет предполагать, что Моцарт имел здесь в виду только форшлаги восьмыми.

Разумеется, все форшлаги следует обязательно связывать с главной нотой, перед которой они стоят, даже и тогда, когда над ними специально не поставлена связующая лига.

Вокальные задержания

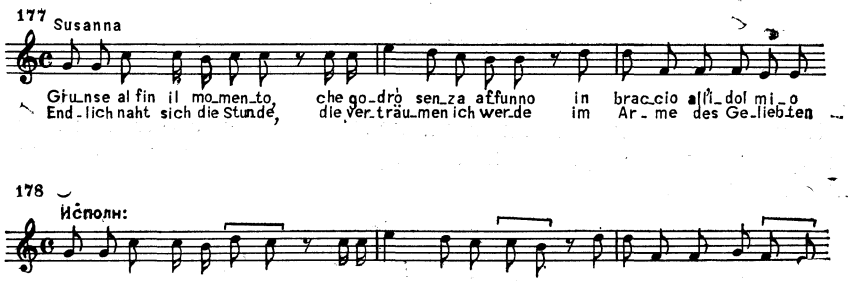
Особой формой задержания, с которой должен быть знаком каждый образованный пианист, является вокальное задержание (называемое также вокальным акцентом или апподжатурой). Оно может встретиться и в инструментальной музыке. Поэтому рассмотреть его здесь необходимо.

Вокальные задержания, согласно существовавшей почти до конца XIX столетия традиции, обязательно следует петь иначе, чем они записаны в нотах. Бернард Паумгартнер по этому поводу указывает, что *«в моцартовских речитативах, ариях и ансамблях применение апподжатуры должно рассматриваться как нечто чрезвычайно важное»* и *«что у Моцарта встречается много характерных мест, где пренебрежение вокальным задержанием следует считать грубой погрешностью против стиля этой музыки. Во времена Моцарта — так же как в предшествующие и во многие последующие годы — гораздо чаще пользовались задержаниями, чем предполагают теперь даже самые ревностные приверженцы апподжатуры»* [76].

В отношении вокальных задержаний можно установить два правила:

1. Если в речитативе (а иногда и в арии) в заключении фразы (или части) стоят две ноты одинаковой высоты, то первую из двух почти всегда следует спеть на тон выше, чем написано.
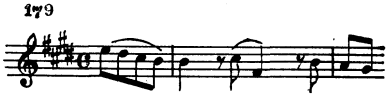
«Свадьба Фигаро», четвертый акт, речитатив:



Мелодическое заполнение терцового хода, отмеченного звездочкой, особенно важно. Непростительно, что такие места из-за ложно понимаемой верности нотному тексту постоянно исполняют так, «как они записаны».
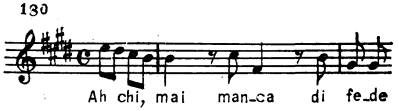
Такие вокальные задержания встречаются также (хоть и реже) и в ариях. Примером может служить ария (рондо) Фиордилиджи из второго акта «Cosi fan tutte», № 25, такты 3—5, Allegro moderato (то же и в репризе). В этом месте (согласно автографу) первые скрипки играют:

179
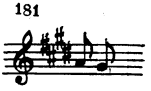


тогда как вокальная партия записана так:

180
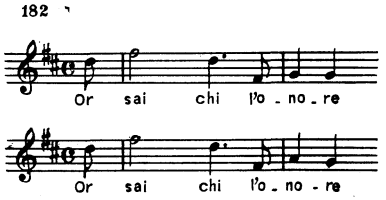


Исполнять, естественно, так:

181



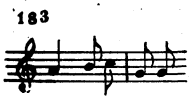
Арию донны Анны из «Дон-Жуана» надо, вероятно, исполнять таким образом:

182
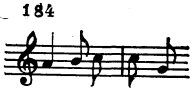


Однако, если две ноты одинаковой высоты стоят после хода на кварту вниз, то первую из них следует спеть квартой выше, чем написано, например:

183
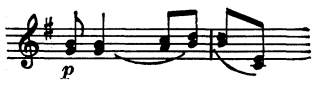


Исполнение:

184
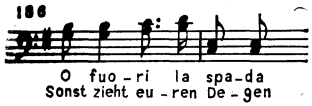


Первый терцет из «Cosi fan tutte» (первый акт, № 1, такты 35—37) может служить доказательством того, что так же нужно петь апподжатуру и при больших интервалах, например, при задержании септимы. В этом месте скрипки играют:

185



тогда как вокальная партия записана так:

186



Исполнение:
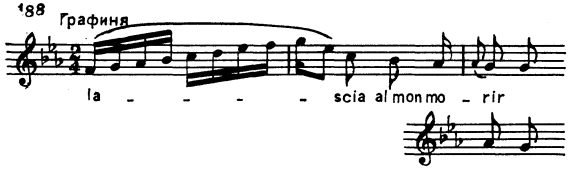
187



Апподжатура возникла из мелодики речи. Как естественно музыкальное подчеркивание сильной доли на слове Degen и как неестественно, когда самое сильное мелодическое ударение падает на слово eu—rén (что, к сожалению, часто встречается при «буквенно точном» исполнении).
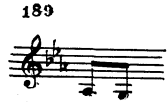
2. Если длинный форшлаг стоит перед двумя нотами одинаковой высоты, то первую из них ради форшлага не следует играть или петь, например в «Фигаро», ария графини (каватина, второй акт, первая сцена):

188 Графиня
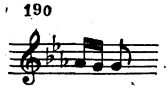


Исполнение как у скрипок:

189
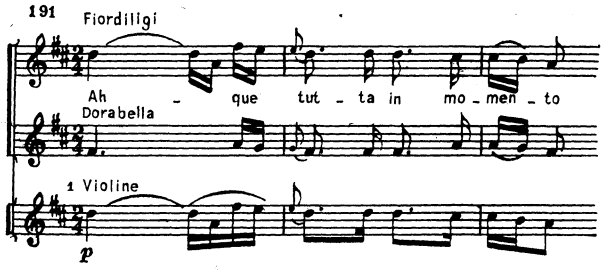


а не:
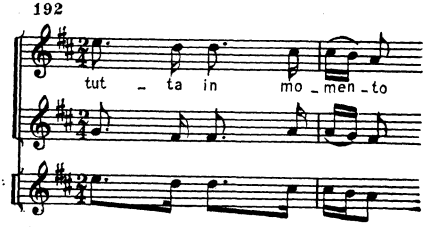
190



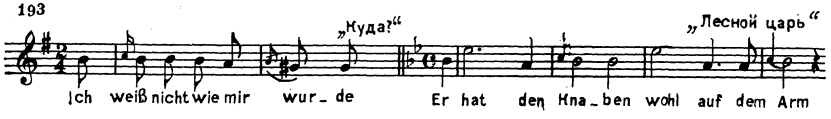
Об этом с неопровержимостью свидетельствуют исполнительские традиции. Финал первого акта «Cosi fan tutte»:
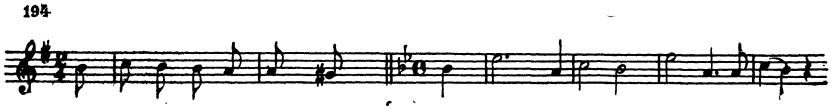


Не только с научной точки зрения, но и с точки зрения хорошего вкуса единственно правильным было бы исполнение этого места следующим образом:
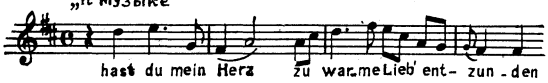


Впрочем, это же правило должно быть применено и ко всем песням Шуберта; и в них перед повторениями одного и того же звука форшлаги всегда следует исполнять как апподжатуры:



Исполнение:



195 „К музыке"
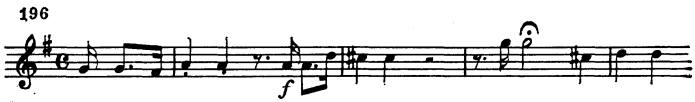


надо всегда исполнять так:



Однако апподжатура встречается не только в вокальной, но часто и в инструментальной музыке — в местах, имеющих характер речитатива. Так, мы глубоко убеждены, что в тактах 149—152 (типичный Accompagnato — Rezitativ!) первой части скрипичного концерта G-dur (K. 216) следует применить апподжатуры.
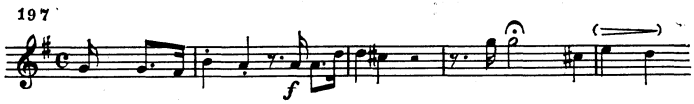
Соло скрипки:

196



Несмотря на возникающий в такте 152 диссонанс, рекомендуется исполнять так:
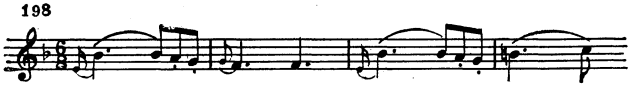
197



(Сравните с весьма похожим местом в Менуэте из Хаффнер-симфонии, K. 385, такты 13—16; здесь Моцарт все же выписал апподжатуры,— вероятно, потому, что сомневался, все ли оркестранты знакомы с практикой исполнения украшений и смогут сыграть их одинаково.)
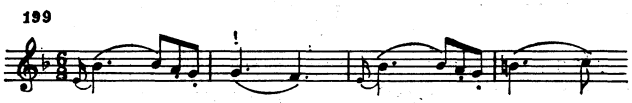
К сожалению, приведенные такты из скрипичного концерта почти всегда исполняют неправильно, так как большинство скрипачей, верных «букве» произведения, все играют так, «как написано». И в финале Сонаты F-dur (K. 332) Моцарт, в тактах 16 и 162, по-видимому, имел в виду вокальные задержания.

198



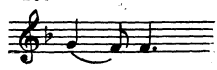
199

Исполнение:
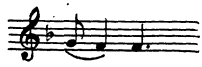


О том, как сыграть это место ритмически, можно судить и по близлежащим тактам (то есть по 18 или по 164), в которых Моцарт выписал форшлаг снизу крупными нотами. Можно, конечно, исполнить и так:

200



но ни в коем случае не так:

201



К счастью, Моцарт выписал вокальные задержания в финале Сонаты c-moll (K. 457, такты 228 и следующие; не сделай он этого, мы бы, вероятно, имели теперь сомнительное удовольствие всегда слышать это место в таком исполнении:

202 Allegro assai a piacere

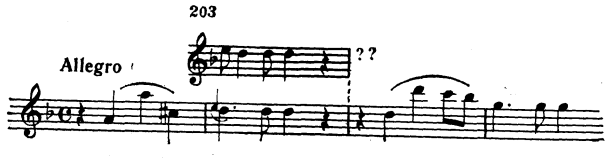


А тема Концерта d-moll (K. 466), если бы она встретилась в опере, исполнялась бы вплоть до наших дней следующим образом:

Неверное исполнение:

Моцарт мог бы так ее записать:

203
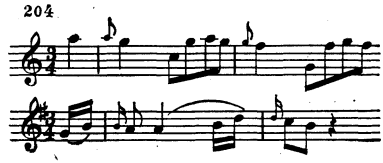


Подобные правила для обозначения незаписанных задержаний подтверждались всей тогдашней теорией. Именно опираясь на них, Моцарт записывал задержания мелкими нотами, так как в противном случае интерпретаторы того времени добавляли бы форшлаг (длин-

ным) перед выписанным задержанием, как в приведенном под рубрикой в) следующем примере из труда Л. Моцарта («Школа скрипичной игры», IX, § 3):
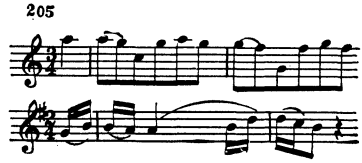
а)

204



б) *«Играют так»*:
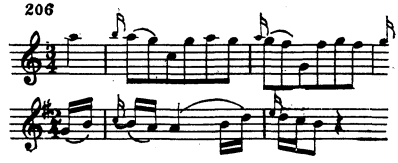
205



«Можно было бы, конечно, все нисходящие форшлаги изобразить крупными нотами и распределить их в такте. Однако, если бы подобная запись встретилась исполнителю, который не знал бы, что это выписанные форшлаги, или у которого уже вошло в привычку обвивать украшениями все ноты, как выглядела бы тогда и мелодия и гармония? Готов биться об заклад, что такой музыкант ко всему этому добавил бы еще длинный форшлаг и, следовательно, играл бы так:

в)

206



Свобода, которая предоставлялась исполнителю для того, чтобы *«вводить в надлежащем месте на основании собственной здравой силы суждения»* (Л. Моцарт) необозначенные композитором форшлаги, проходящие ноты и т. д., вне сомнения, приводила тогда к крайностям; при этом даже *«некоторым хорошим произведениям часто доставался мученический удел»*. Поэтому, начиная приблизительно с 1750 года, композиторы старались ограничить свободу интерпретаторов, что им,

композиторам, однако, удалось сделать, и то частично, лишь в XIX столетии.
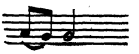
Форма вокального задержания, о которой была речь на странице 99, помогает понять примечательный факт: почему Моцарт в своих инструментальных произведениях очень часто записывал перед повторениями звуков форшлаги шестнадцатыми там, где в соответствии с музыкальной выразительностью можно было бы предположить форшлаги восьмыми.

Скрипичная соната G-dur (K. 301), начало:

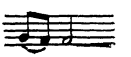
207



Исполнение:

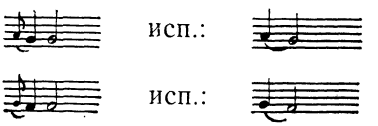


208
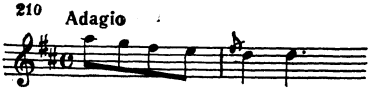


Если бы Моцарт записывал форшлаги восьмыми, многие исполнители, соответственно практике того времени, играли бы четверти:

209



В финале Сонаты D-dur (K. 284), вариация XI, в автографе стоит:

210 Adagio
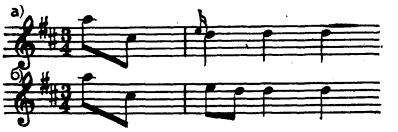


в первом же издании, вышедшем у Торричелла, в котором большинство форшлагов выписаны крупными нотами, напечатано, однако:

211 Adagio



Поэтому и в вариации XII форшлаги, несомненно, следует также играть восьмыми:

212



Именно так был решен этот вопрос и в первом издании, где форшлаги записаны в том виде, в каком они даны под рубрикой б).

И в начале Сонаты a-moll (K. 310), такты 2 и 4, форшлаги должны исполняться восьмыми:

213
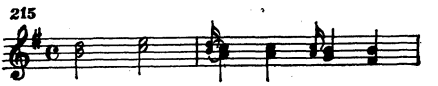


Возможное исполнение:

214



Точно так же — и в первой части «Kleine Nachtmusik» (K. 525), такты 11, 12:

215



Возможное исполнение:

216



Мы привыкли, однако, к ломбардскому исполнению, которое приходится слышать чаще всего, и находим его восхитительным:
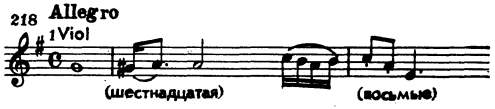
217
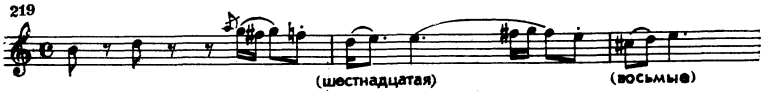


Исполнение форшлагов шестнадцатыми перед повторяющимися четвертями одинаковой высоты остается, по нашему мнению, проблемой, которую нельзя разрешить в общем порядке. Если мы обратим

внимание на то, что Моцарт большей частью обозначал форшлаги снизу не как украшения, а выписывал их крупными нотами, то придем к заключению, что в этих случаях он часто отдавал предпочтение исполнению в ломбардском ритме, то есть предлагал исполнять как акцентированные задержания шестнадцатыми.
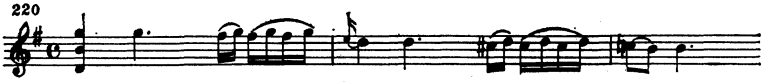
В Концерте G-dur (K. 453), первая часть, такт 97 и следующие, встречается такой ритм:
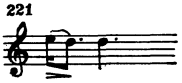


А в фортепианной партии Концерта C-dur (K. 246), первая часть, такт 64 и далее:
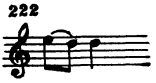


Поэтому можно допустить, что Моцарт имел в виду такой же ритм и в первом соло скрипичного концерта G-dur (K. 216):



Исполнение:



а не так:
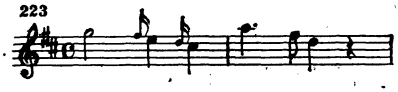


В ином случае Моцарт выписал бы восьмые ноты, как в следующем такте.

Представляется также странным, что в начале тактов 10 и 12 Сонаты a-moll (K. 310) Моцарт полностью выписывает восьмые; в начале

разработки, как и в самом начале сонаты, указывает форшлаги шестнадцатыми; а в такте 89 опять ставит восьмые. Остается предположить, что Моцарт осознанно вводит ритмические варианты. Так, в начале он, быть может, имел в виду акцентируемый форшлаг шестнадцатой (исполняемый, возможно, чуть шире триольной восьмушки), а спустя восемь тактов — несколько более мягкое исполнение в виде восьмой (в соответствии с измененной фигурацией). Мы вспоминаем аналогичный ритмический вариант в Рондо D-dur (K. 485):
Начало, такты 3—4:

223
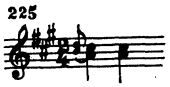


Заключительный эпизод, такты 54, 55:

224



Если бы «второе правило» для апподжатур (см. стр. 101) явилось причиной той формы записи форшлага, которая указана во втором такте Сонаты a-moll (K. 310), то Моцарт в конечном счете и в финале этой сонаты (такты 144—145) должен был бы записать форшлаги шестнадцатыми. Однако здесь ритмическая последовательность свидетельствует о том, что исполнять

225
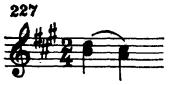


нужно так:

226
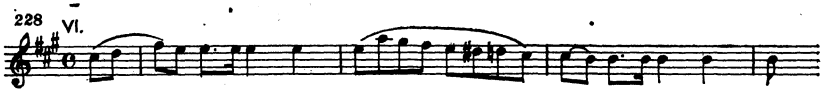


а не:

227

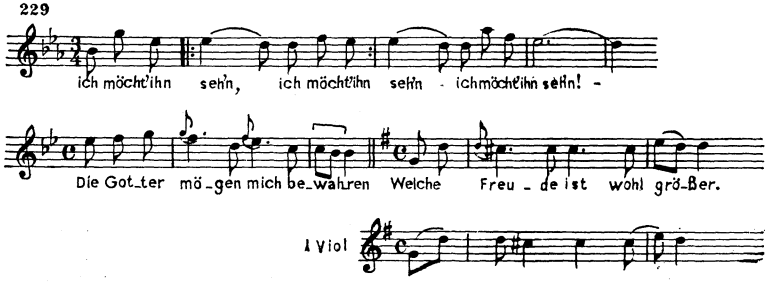


Итак, нужно соблюдать осторожность и не делать хитроумных выводов. Вероятно, во многих случаях композиторы ничего особого не имели в виду, записывая одинаковые мысли разными способами.
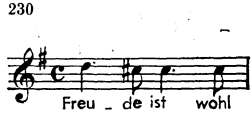
В своих поздних произведениях Моцарт стал полностью выписывать подобные форшлаги, как, например, в побочной теме первой части Концерта A-dur (K. 488):



Когда Моцарт в вокальной музыке хотел сохранить повторение звука после задержания, он в поздних произведениях выписывал мелодическую фигуру нотами обычного начертания, как в следующих примерах из «Волшебной флейты»:
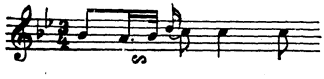


Мелодия, которую ведут здесь скрипки, свидетельствует к тому же и о том, что не всякое задержание нужно исполнять как вокальное задержание. Едва ли в этом такте может возникнуть вопрос об исполнении задержания как апподжатуры:
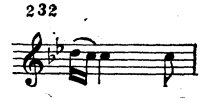


И в Andante Сонаты F-dur (K. 533), такт 85, также не имелась, вероятно, в виду апподжатура:

231



Исполнение [77]:

232
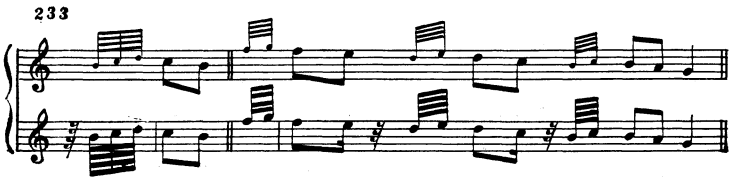


Форшлаги из нескольких нот

Моцарт обычно обходится с форшлагами из нескольких нот так, как и с неакцентируемыми форшлагами из одной ноты. Едва ли и здесь можно в общей форме решать вопрос, следует или не следует их исполнять антиципированно. В этом отношении вторая половина XVIII столетия была, как уже упоминалось, переходной эпохой, и это явствует из цитировавшейся выше таблицы Рельштаба [78].
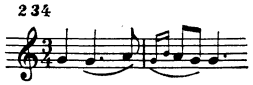
И.-П. Мильхмейер в своей работе «Die wahre Art das Pianoforte zu spielen» («Подлинное искусство игры на фортепиано»), появившейся в свет в 1797 году, уже прямо выступил за антиципацию *:

233
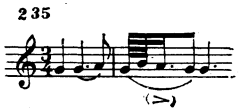


Так как теория плетется вслед за практикой и часто отстает от нее на доброе поколение, суждение Мильхмейера в некоторых случаях может оказаться верным и по отношению к Моцарту. А вообще-то говоря, мы и здесь можем посоветовать «компромиссное решение» Л. Моцарта, а именно — играть короткие форшлаги без ударения, но на сильной доле такта. Такое исполнение звучит так мелодично потому, что ударение не совпадает с метром в сопровождении. Благодаря этому возникает подлинное rubato. Такое исполнение следует рекомендовать прежде всего там, где Моцарт специально писал в «старинном стиле». Во второй части Концерта G-dur (K. 453), такт 90, стоит обвивающий ноту форшлаг (Überwurf), весьма любимое поколением Моцарта украшение, которое встречается у него, впрочем, редко:

234



В этом случае мы ратуем за исполнение форшлага на сильной доле такта:
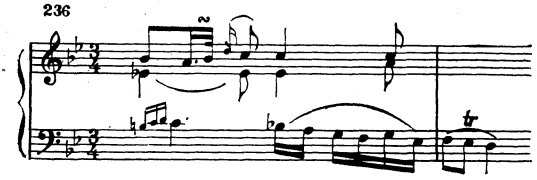
235



* См.: Beyschlag, Die Ornamentik der Musik, 2 Aufl. Leipzig, 1953, S. 177.

Andante Сонаты F-dur (K. 533) написано в строгой трехголосной манере. Мы советуем в такте 3 и в параллельных местах исполнять форшлаг на сильной доле такта, однако, с ударением на главной ноте, и тогда украшение не станет слишком тяжеловесным. В репризе форшлаг этот записан в первом издании так:

236
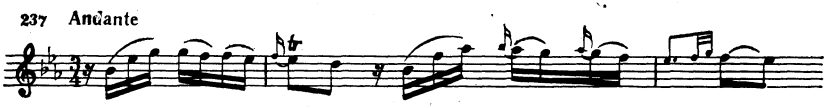


Эта запись, по-видимому, подтверждает наше суждение. (Только при исполнении форшлага на сильной доле такта задержание *h—c* приобретает свой подлинный смысл.) Точно так же на сильной доле такта следует исполнять и украшение в последнем такте Andante Концерта B-dur (K. 450). Л. Моцарт, впрочем, называет все такого рода форшлаги из нескольких нот (включая группетто над нотой) *«mordente»*.

«Mordente называются две, три и более мелкие нотки, которые довольно быстро и тихо, так сказать, обхватывают главную ноту, но затем моментально исчезают, так что остается сильно звучать одна только главная нота» [79].
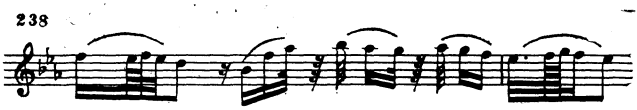
Примечательный форшлаг имеется во второй части Концерта Es-dur (K. 271), такт 62 (и 68):

237 Andante
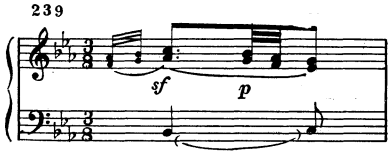


Здесь — секвенция, и исполнение должно быть поэтому приблизительно таким:

238
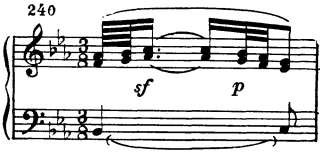


Форшлаги в восьмом такте Andante из Концерта Es-dur (K. 482):

239
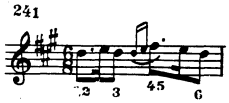


очень напоминают шлейфер эпохи барокко. И здесь рекомендуется исполнять форшлаг на сильной доле такта:

240



Задержанная нона (*c* над *b*) — очень резкий по тем временам диссонанс, и цель форшлага — облегчить восприятие этого диссонанса слушателями. Точно так же и в большинстве произведений молодого Моцарта уместно исполнять форшлаги на сильной доле такта, например в тактах 1, 11, 12, 13 Andante Сонаты C-dur (K. 279). Напротив, во второй части Концерта A-dur (K. 488), такт 5, мы отдаем предпочтение антиципированному исполнению как более гладкому.

241
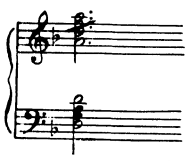


Однако с исторической точки зрения и здесь было бы правильным играть форшлаг на сильной доле такта.

Арпеджио

Арпеджио Моцарт обозначал поперечной чертой, а не волнистой линией, как принято теперь. Этот вид моцартовской записи во всех изданиях с полным правом заменен современной.
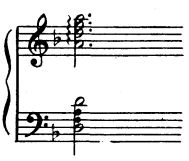
В тех случаях, когда арпеджио или арпеджиообразный форшлаг в правой руке надо соотнести с аккордом или выдержанным звуком в левой, мы считаем, что нижний звук арпеджио должен совпадать с сопровождением:

242
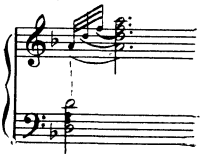


или

243
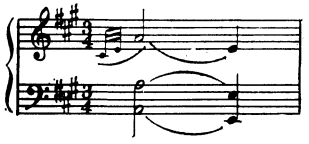


исполнение:

244



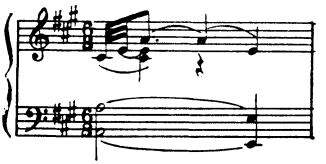
Так, например, в Рондо F-dur (K. 494), такт 59, или в Менуэте из Сонаты A-dur (K. 331), такт 1:

245



исполнение:
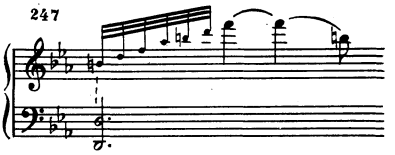
246



Так же советуем исполнять и такт 11 Менуэта.

В финале Концерта c-moll (K. 491), такты 250 и 267, таким же образом рекомендуется начинать длинное арпеджио на сильной доле такта

247



Здесь, правда, как исключение, можно исполнить арпеджио антиципированно для того, чтобы главная мелодическая нота f^3 совпала с началом такта, а не прозвучала примерно на восьмую позже. Скажут: «Полный произвол!». А мы снова повторим, что, не считаясь с правилами и предписаниями, признаем решающей инстанцией художественный инстинкт.

Арпеджио в партии левой руки следует начинать из-за такта, например, в тех местах Rondo alla turca из Сонаты A-dur (K. 331), где указано forte. Если обе руки арпеджируют одновременно, как в первой части Концерта B-dur (K. 595), такт 88, форшлаги также нужно исполнять антиципированно.

Из теоретиков в защиту затактных арпеджированных форшлагов выступил И.-П. Мильхмейер (1797); большинство же тогдашних теоретиков требовало исполнения на сильной доле такта.
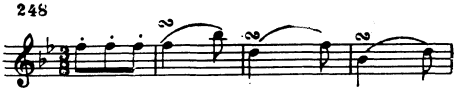
Группетто

Группетто — чрезвычайно часто встречающееся у Моцарта украшение. Полезно напомнить, что Моцарт нередко записывал его в виде форшлагов из нескольких нот, а иногда даже крупными нотами, как, например, в первом соло Концерта B-dur (K. 595), первая часть, такт 74, или во втором такте финала из Концерта Es-dur (K. 482) и т. д.

Группетто над нотой
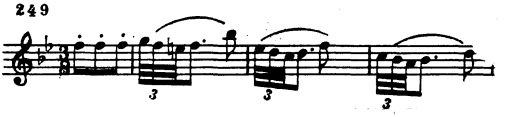
Группетто над нотой начинается, согласно старому правилу, со следующей более высокой ноты, состоит, таким образом, из трех звуков и играется на сильной доле такта. Финал скрипичной сонаты B-dur (K. 378), начало:

248
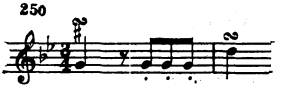


Исполнение:

249
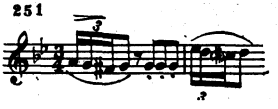


Allegro скрипичной сонаты G-dur (K. 379), начало:

250



Исполнение:
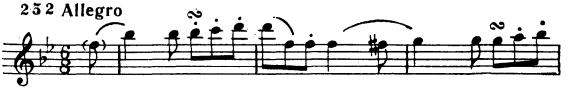
251



Моцарт почти никогда не указывал в группетто знаков альтерации. Но само собой разумеется, что в мажоре нижний звук группетто всегда повышается, когда оно стоит над V ступенью, и в большинстве случаев, когда оно указано над VI. В миноре повышается нижний звук группетто, выставленного над I, а часто и над IV и V ступенями.
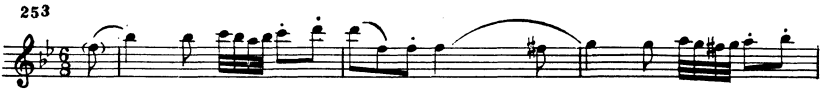
В быстром темпе группетто над нотой состоит из четырех равных по длительности звуков[80], например в финале Концерта B-dur (K. 450), такты 113—117.

252 Allegro
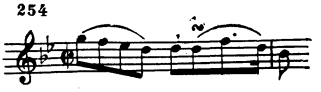


Исполнение:

253
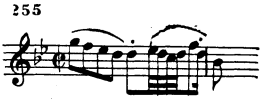


Романс из Концерта d-moll (K. 466), такт 21:

254



Исполнение:

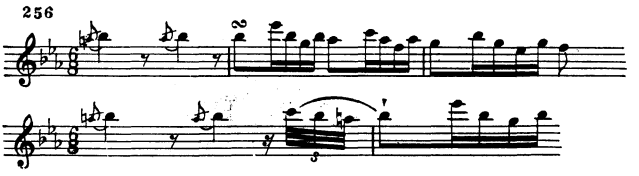
255



(К сожалению, группетто часто играют как квинтоль, начинающуюся с главной ноты. Такое исполнение старыми трактатами не предусматривается и, несомненно, стилистически неверно.)

Во многих случаях, особенно когда ритм требует отчетливого ударения на главной ноте, предпочтительнее антиципированное исполнение. Примером может служить Концерт Es-dur (K. 482), финал, такт 180:

256



Такая расшифровка группетто:

257



не может быть здесь рекомендована.
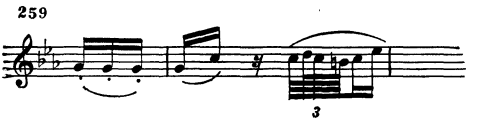
В Andante того же концерта (такт 33) группетто выписано мелкими нотами:

258



Здесь мы стоим за антиципацию:

259
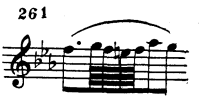


Однако, несколькими тактами дальше более логично играть группетто на сильной доле такта:

260



Исполнение:
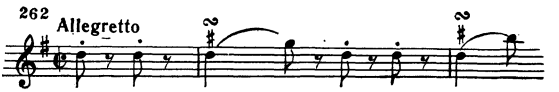
261



Неодинаковый способ исполнения в этих примерах обусловлен тем, что группетто расположено на разных метрических долях.
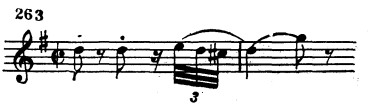
В вариации II из Вариаций на тему «Unser dummer Pöbel meint» (K. 455) мы рекомендуем антиципацию для того, чтобы специально подчеркнуть образующиеся октавы с басом; то же и в теме финала из Трио G-dur (K. 496):

262 Allegretto
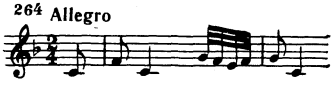


263

Исполнение:
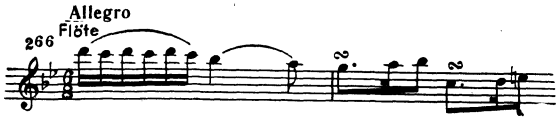


В вариации VIII из Вариаций на тему «Ein Weib ist ein herrlichste Ding» (K. 613) также, казалось бы, можно сыграть группетто на сильной доле такта:
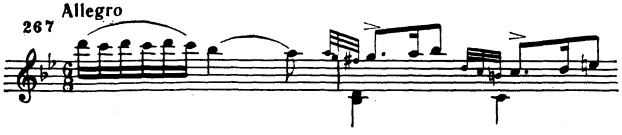


Однако если бы Моцарт хотел этого, он выписал бы украшение крупными нотами или как ∞, а не так, как сделал:



В заключение укажем еще на одну возможность исполнения группетто. О ней не говорится ни в одном трактате. Но во многих случаях (и у Бетховена) она позволяет, по-видимому, исполнить группетто самым изящным способом: речь идет о чем-то среднем между исполнением за счет предыдущей и за счет главной ноты. Таким способом мы рекомендуем исполнять группетто в партии флейты в третьей части Концерта B-dur (K. 595), такты 122 и 261 (сыграть это группетто очень трудно). В чем преимущество такого исполнения — это ясно: украшение, словно перышко, проскальзывает через тактовую черту, и в то же время сохраняется пунктирный ритм:



Сыграть можно примерно так:
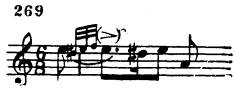


Подобное же исполнение можно рекомендовать и в Рондо a-moll (K. 511), такт 1:
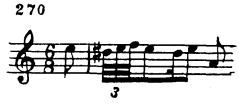


Исполнение:

269
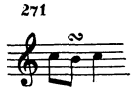


а не так, как играют согласно правилу:

270
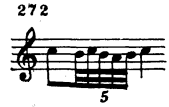


В некоторых исключительных случаях представляется возможным начинать группетто с главной ноты:

271
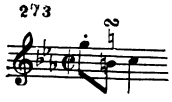


Исполнение:

272
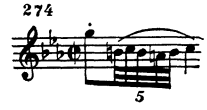


В Andante из «Kleine Nachtmusik» (K. 525), такт 38 и следующие, скрипки (и контрабасы) группетто

273
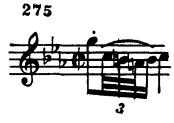


исполняют обычно так:

274



Эта интерпретация вполне приемлема, хотя с исторической точки зрения правильнее было бы играть так:

275



Моцарт, по-видимому, знал и другую версию истолкования группетто, и это доказывают такты 107 и 108 из второй части Концерта Es-dur (K. 449):

276 Andantino



Мы рекомендуем такое «исключение из общего правила» в такте 113 Фантазии c-moll (K. 475) для того, чтобы избежать повторения звука «*b*» и более отчетливо показать ход на терцию в мелодии:

277 Andantino



В Andante из Концерта Es-dur (K. 482), такты 153 и 154, нам также больше нравится такое исполнение[81]:

278



Группетто между двумя нотами

Группетто между двумя нотами всегда состоит из четырех звуков и исполняется обычно как можно позже.

279



Исполнение в медленном темпе:

280
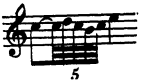


Исполнение в более быстром темпе:

281
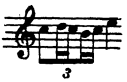


или:

282
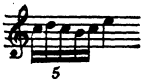


Исполнение в очень быстром темпе:

283



или

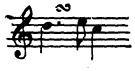
284
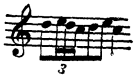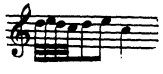


Группетто после ноты с точкой

Группетто, которое стоит после ноты с точкой, исполняется перед точкой, увеличивающей длительность этой ноты:
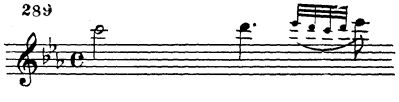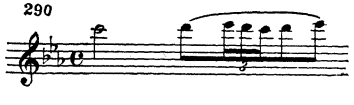
285



Исполнение: 286  или 287 
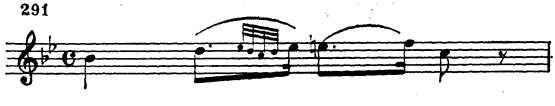
Исполнение в быстром темпе: 288 

Это относится и к тем группетто, которые Моцарт выписал мелкими нотками, например в Концерте, для двух фортепиано Es-dur (K. 365), первая часть, такт 61:

289  Исполнение: 290 
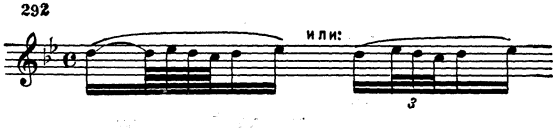
Adagio из Сонаты F-dur (K. 332), начало:

291



Исполнение:

292
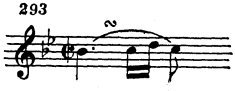


Это правило находим во всей теоретической литературе того времени, например, в «Klavierschule» Тюрка (1789).

Если за четвертью с точкой следуют две шестнадцатые, возможны два истолкования группетто.
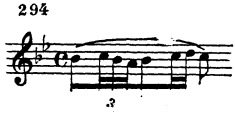
Романс из Концерта d-moll (K. 466), такт 4:

293



294

а)
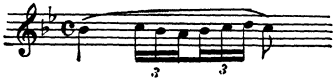


295

б)
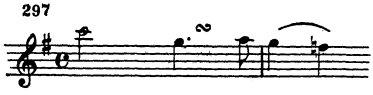


Ни об одном из этих вариантов нельзя с уверенностью сказать, что он — единственно правильный. Теория той эпохи также не дает возможности ответить на этот вопрос. В современной практике отдают предпочтение более грациозному исполнению б). Оба варианта могут звучать чудесно. Исполнение а) спокойнее, но оно может легко привести к расчленению фразы, если b^1 (в середине) играют слишком громко. В варианте б) таится иная опасность: две заключительные шестнадцатые могут прозвучать ритмически неясно, и слушатель воспримет ритм так:

296



В средней части Andante из Концерта D-dur (K. 451) написано:

297
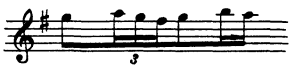


Моцарт послал своей сестре вариант этого отрывка с украшениями:

298



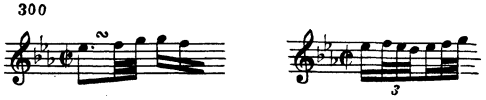
Здесь, само собой разумеется, надо играть так:

299
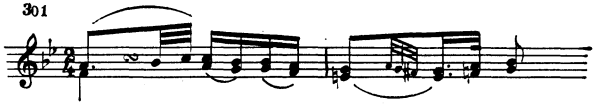


И в Larghetto из Концерта c-moll (K. 491), такт 25, следует предпочесть более спокойное исполнение:

300



В Andantino из Концерта Es-dur (K. 449), такт 41 и дальше, наоборот, рекомендуется вариант б), для того чтобы избежать повторения ритмического рисунка:

301



Исполнение:

302
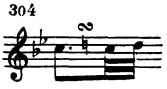


303

Было бы хуже:
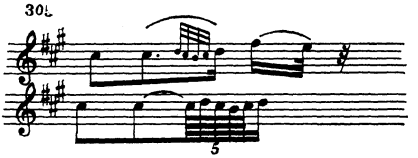


Сравним с записью в такте 107 той же части, которая подтверждает, по видимому, наше суждение:

304



В Сонате A-dur (K. 331), V вариация (Adagio), такт 13, может идти речь лишь о варианте б):

305
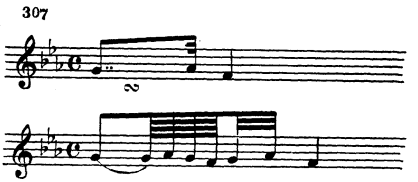


Можно, пожалуй, сыграть и как восьмую с двумя точками и тридцатьвторую по аналогии со следующим тактом:

306



Группетто после двух точек рекомендуется исполнять так:
Соната c-moll (K. 457), Adagio, такт 4:

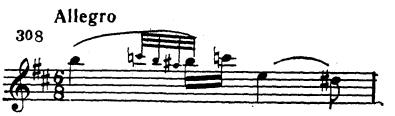
307



В следующем примере сама запись Моцарта говорит о том, как надо исполнять:
Соната D-dur (K. 311), третья часть, такт 159 (и 161):

Allegro

308



Обратим внимание на то, с каким упорством Моцарт добивался в этой части наиболее ясной нотации. В такте 21 (и 23) он записал

309



и наконец, в такте 163 — точнее всего:

310



Само собой разумеется, что все три вида записи означают одно и то же.

В заключение посоветуем исполнять группетто как можно гибче и выразительнее. Пальцы должны реагировать молниеносно. Поэтому там, где возможно, следует использовать аппликатуру 4-3-1-3, 4-2-1-2 или 4-3-2-1 (это лучше, чем 4-3-2-3).

Трели
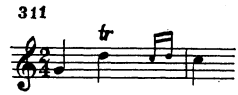
Начало трели

Современных музыкантов по их отношению к вопросу о том, как начинать трель, можно разделить на два лагеря: «приверженцев главной ноты» и «приверженцев вспомогательной ноты». Одни начинают любую трель с ноты, над которой стоит знак трели, то есть с главной ноты; другие яростно выступают за то, чтобы начинать трель всюду — от Адама и Евы до Шопена — с соседней более высокой ноты и уличают «сторонников главной ноты» в достойном наказания невежестве. Однако те не признают себя так легко побежденными и со своей стороны упрекают «приверженцев вспомогательной ноты» в том, что они — буквоеды, лишены фантазии и что их позиция — серьезная угроза для свободы исполнительского творчества.

Как же выглядят эти трели?
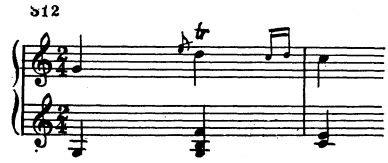
Трель, начинающаяся со вспомогательной ноты, запись без форшлага согласно теории XVIII века:

311
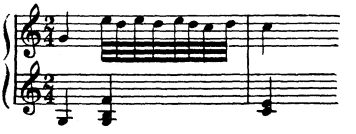


современная запись:

312



313

Исполнение: 

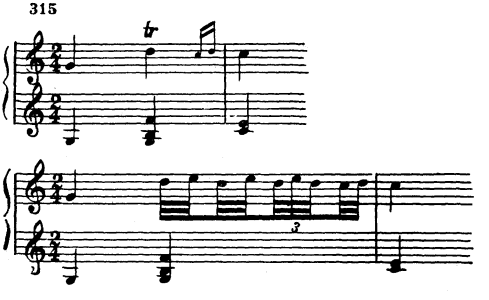
отличается определенной остротой и блеском. Она удовлетворяла теоретиков старого уклада, потому что ее можно было разложить на ряд акцентируемых задержаний и разрешений:

314



Подобное исполнение трели таит опасность: акцентируется ближайшая, более высокая нота (в примере — e^2), и поэтому контуры мелодической линии могут потерять определенность. Например, в восходящей гамме акцентируемая благодаря трели верхняя вспомогательная нота берется раньше главной, и это может иногда повредить целеустремленности линии. Трель же, которая начинается с главной ноты:

315



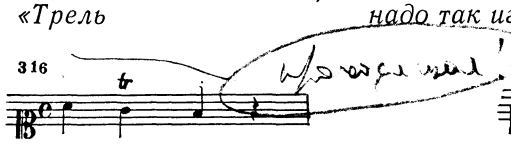
дает возможность безошибочно выявить основной звук (в данном случае d^2), и поэтому такая трель не затушевывает течения мелодии. Но она звучит более тускло именно потому, что ей недостает остроты акцентируемого диссонанса.

Если некритически применить к Моцарту указания, имеющиеся в музыкально-теоретической литературе второй половины XVIII столетия, то решение вопроса о том, как начинать трель, не представляло бы никакой трудности; все моцартовские трели следовало бы начинать со вспомогательной ноты. К сожалению, дело обстоит не так просто. Именно во второй половине XVIII века, как уже указывалось, часто возникали противоречия между теорией и практикой, да и сами теоре-
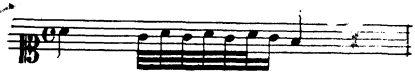
тики не придерживались единой точки зрения. Тартини (1692—1770) в одном из писем рекомендует начинать трель с главной ноты, а в своем «Trattato della appoggiature» — со вспомогательной ноты. И.-Г. Альбрехтсбергер, современник Гайдна, родившийся в 1736 году, в своей школе «Anfangsgründe der Klavierkunst» [82], которая осталась в рукописи, рекомендует начинать трель с главной ноты (что до того никто не советовал делать).

«Трель надо так играть:

316
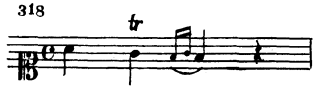


317



или с нахшлагом

318
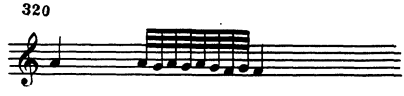


так»:

319



Согласно же «Школе» Леопольда Моцарта трель в приведенном примере нужно было бы исполнять следующим образом:

320



Как образец исполнения трели Альбрехтсбергер приводит только этот пример (подчеркиваем: как правило, а не как исключение).

Первая напечатанная фортепианная школа, в которой приводится такое исполнение трели, — это школа И.-Н. Гуммеля (опубликована в 1828 году). Гуммель излагает свою теорию как нечто совершенно новое. Но новой, как мы видели, она не была. Однако исполнение трели с главной ноты получило всеобщее распространение только тогда, когда за него выступил в «Школе фортепианной игры», ор. 500 (опубликована в 1840 году), также и Черни, крупнейший фортепиан-

ный педагог XIX века. К 1900 г. почти все пианисты начинали трель с главной ноты.
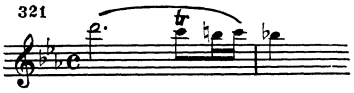
Если не касаться теории и вдуматься в сами произведения Моцарта, то можно найти в них множество мест, в которых, по нашему мнению, надо обязательно начинать трель с главной ноты. Но примеры эти (мы приведем их позднее) не могут служить безусловным доказательством того, что все трели Моцарт начинал с главной ноты*. Более того, не раз встречаются места, где начинать трель с соседней ноты — наиболее естественно. К тому же существует и ряд «нейтральных случаев», когда можно допустить и то, и другое исполнение. Многое зависит от того, какую из версий рассматривать как исключение. Таким образом, возможность универсального решения вопроса о трели, как нам кажется, исключена, разве лишь будет найден рассказ современника о том, как Моцарт во всех случаях исполнял трели.

В приводимых ниже многочисленных примерах трель следует, по-видимому, начинать с главной ноты:

а) Когда трели предшествует соседняя более высокая нота:

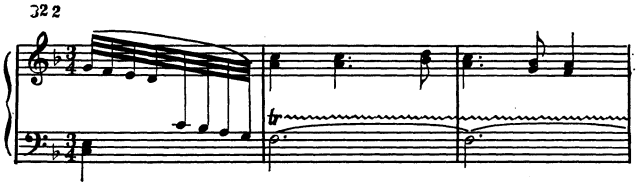
1) Концерт для двух фортепиано Es-dur (K. 365), первая часть, такт 154:

321
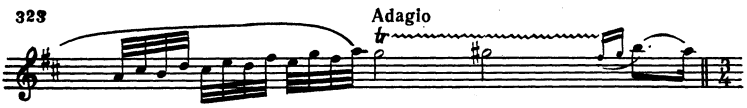


2. Вариации на тему «Salve tu Domine» (K. 398), вариация V, такты 11/12:

322



3. Вариации на тему менуэта Дюпора (K. 573), кода:
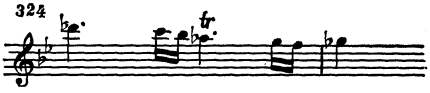
323



* Ничего не доказывает и то, что ученик В.-А. Моцарта-младшего (1791—1844) Эрнст Пауэр всегда начинал трель с главной ноты (см. Beyschlag, op. cit., S. 177). Два поколения — слишком большой промежуток времени, чтобы гарантировать верность традиции. К тому же ведь младший Моцарт не знал своего отца!

4. Концерт B-dur (K. 595), первая часть, такт 107 (и такты 109, 270, 272):
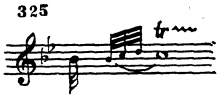
324



б) Когда трели предшествуют три восходящие или нисходящие ноты — нечто вроде затактового шлейфера.

1. Соната B-dur (K. 333), третья часть, такт 200:

325
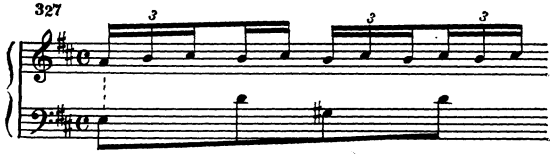


2. Рондо D-dur (K. 485), такт 52 (и 135):

326



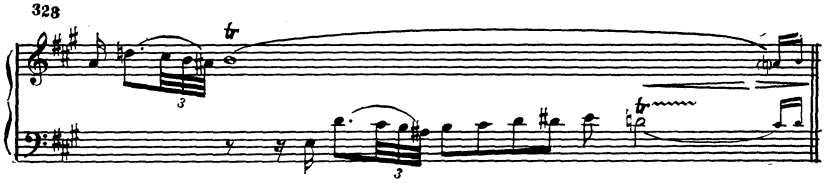
Исполняется примерно так:

327
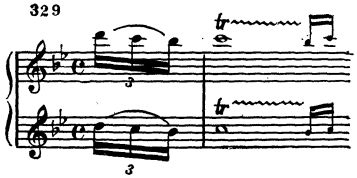


3. Вариации на тему «Come un'agnello» (K. 460/454 a), каденция перед вариацией Adagio:

328



4. Заключение авторской каденции к третьей части Концерта B-dur (K. 450):
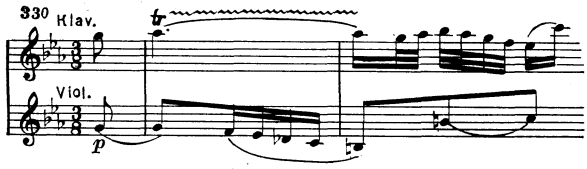
329



Эти затакты произошли из орнаментальных формул эпохи барокко: и .
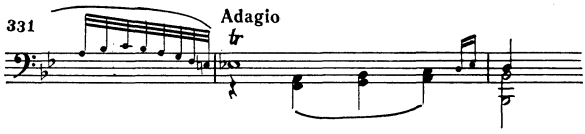
в) Когда трель стоит над диссонансом:

1. Концерт Es-dur (K. 482), вторая часть, такт 167 (также такты 151 и 173):
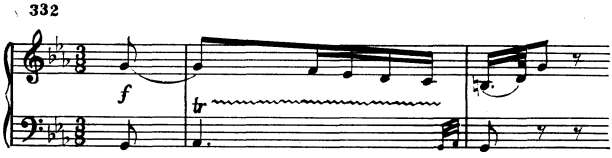


Острый интервал *as—g*, который образуется благодаря секундовому задержанию, должен быть, разумеется, сохранен. Если начать трель со вспомогательной ноты, это приведет к тому, чего теория XVIII века хотела избежать: акцентируемый диссонанс превратится в неакцентируемую вспомогательную ноту.

2. Авторская каденция к первой части Концерта B-dur (K. 450):



г) Когда трель—в басу. Если в этом случае начинать трель со вспомогательной ноты, то бас, как фундамент гармонии, потеряет свое значение.

1. Концерт Es-dur (K. 482), вторая часть, такт 149 (165, 171). К тому же трель стоит здесь над диссонансом:



2. Вариации на тему «Salve tu Domine» (K. 398), вариация V, такты 12—23: см. пример № 322.
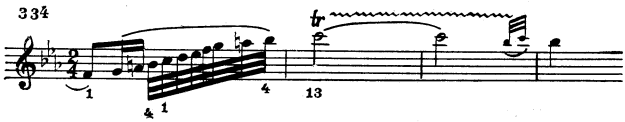
д) Когда трель заключает восходящие пассажи.

1. Начало авторской каденции к первой части Концерта для двух фортепиано Es-dur (K. 365):



2. Концерт для двух фортепиано Es-dur (K. 365), третья часть, такт 137:
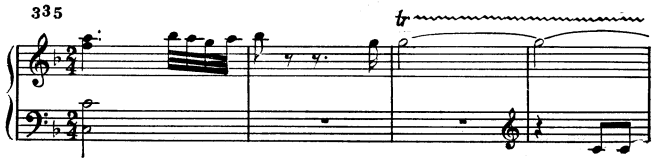
334



е) Когда трели предшествует нота той же высоты, которая служит акцентируемым затактом.

1. Концерт F-dur (K. 459), третья часть, авторская каденция, такт 40 (то же в Концерте C-dur, K. 467, первая часть, такт 382):
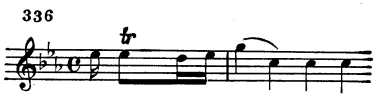
335



Если начать трель со вспомогательной ноты, создастся впечатление, что она начата с главной, но на одну шестнадцатую раньше, чем следует.

2. Соната c-moll (K. 457), первая часть, такты 2, 6-и т. д.

336
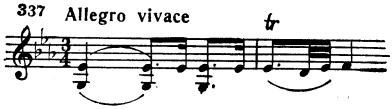


Моцарт любит такие затакты (ср. также оба *b* в примере № 325). Правильность подобного исполнения, однако, оспаривается.

Мотив у первых скрипок в тактах 63—66 первой части Концерта Es-dur (K. 449) записан по-другому, чем тот же мотив в авторской каденции. Объяснить разночтение можно двояко: либо нотация в каденции указывает на осознанный авторский вариант, либо эта запись — знак облегченного (укороченного) исполнения трели, которую в таком случае следовало бы начинать со вспомогательной ноты.
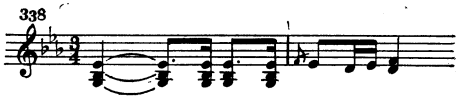
Первые скрипки:

337 Allegro vivace



Авторская каденция для фортепиано:
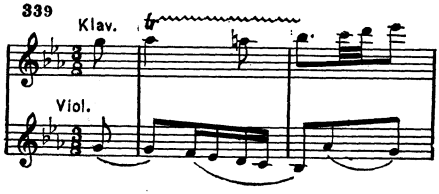
338



ж) В трельных последовательностях, как, например, во второй части Концерта Es-dur (K. 482), такты 151—152 и 173—176.
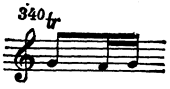
Если играть трель со вспомогательной ноты, хроматическая последовательность будет затушевана, так как соседние трели начнутся с одной и той же ноты. Кроме того, трель стоит здесь над диссонансом:

339



з) В формуле:

340
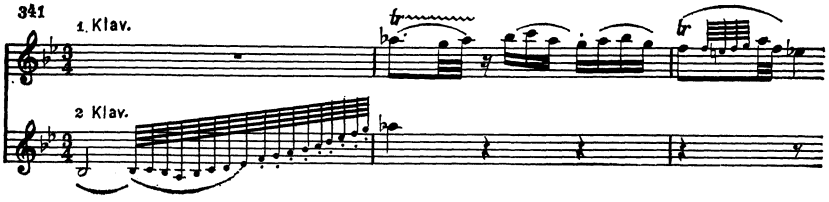


В частях Allegro здесь больше чем три ноты сыграть невозможно, если исполнить шестнадцатые в такт. Примером может служить побочная тема первой части Сонаты F-dur (K. 533).

и) Наконец, в некоторых трудно поддающихся систематизации исключительных случаях.

1. Концерт для двух фортепиано Es-dur (K. 365), вторая часть, такт 47 и дальше:
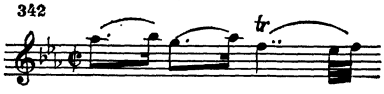
341



В этом концерте второе фортепиано часто «передает» первому звук as^2 (в такте 48). Если бы первое фортепиано начало трель со звука b^2, получился бы диссонанс, что казалось бы ошибкой.
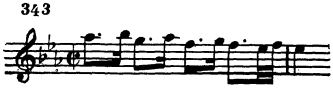
2. Концерт B-dur (K. 595), вторая часть, такт 40 (118):

342



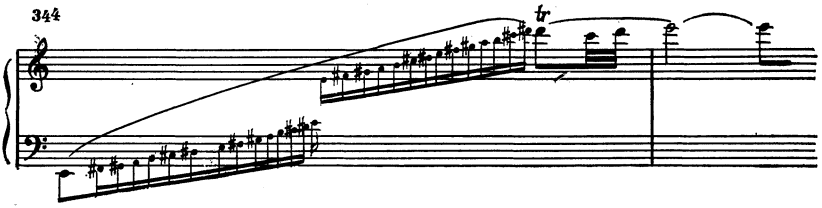
Мелодическая схема:

343



3. Вариации на тему «Come un' agnello» (K. 460/454a), вариация VII:

344



Здесь, на первый взгляд, представляется возможным начать трель со вспомогательной ноты. Однако в середине пассажа повторяется один и тот же звук, и это меняет дело. Если начать трель с основной ноты, то повторятся 14-й и 28-й звуки (то есть *e* и *dis*), а вершина *e* будет сохранена для следующего такта.

Множество такого рода примеров позволяет сделать следующий вывод: Моцарт отдавал известное предпочтение трелям, начинающимся с главной ноты. Это подтверждают и те весьма редкие случаи, когда Моцарт перед трелью ставил короткую нотку форшлага:
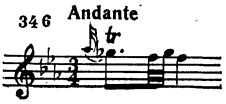
Первая часть Концерта B-dur (K. 238), такты 47 и 48 (и параллельные места)*:

345 Allegro aperto



Вторая часть Концерта Es-dur (K. 271), такт 35:
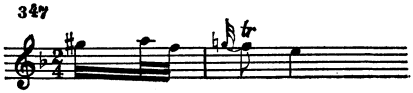
346 Andante
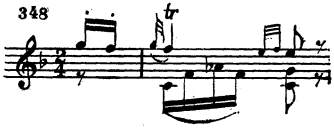


(По изданию Эйленбурга. В издании Петерса здесь и в параллельных местах форшлаг обозначен, разумеется, шестнадцатой; принимая во внимание спокойный темп этой части, форшлаг можно исполнить как акцентируемое задержание шестнадцатой в духе старинного «accento con trillo».)

Вторая часть Концерта C-dur (K. 246):

такт 38: 347
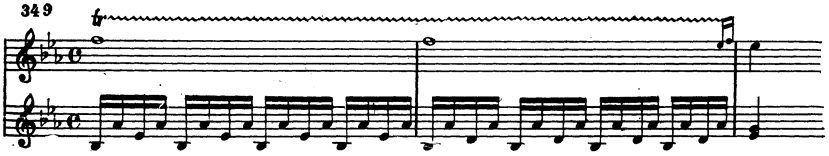


* Нотный текст приводится по автографу.
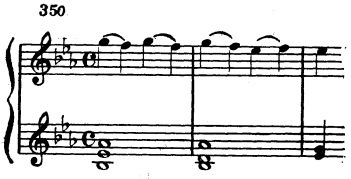
такт 104: 

Форшлаги становятся понятными здесь лишь в том случае, если предположить, что обычно Моцарт играл трели без таких форшлагов, то есть начинал их с главной ноты. Примечательно, что такого рода форшлаги встречаются только в трех концертах, созданных примерно в одно и то же время (1776—1777). Если подобные форшлаги изредка и встречались в некоторых изданиях других произведений, то почти все они воспринимались как неправильно прочитанные длинные форшлаги[83].
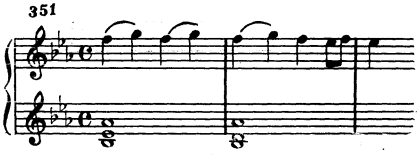
В течение многих лет нам приходилось слышать крупнейших интерпретаторов Моцарта старшего поколения, которые начинали трели с главной ноты, и это до сих пор оказывает на нас сильное влияние; а привычка, как известно, обладает бóльшей силой убедительности, чем самые достоверные аргументы. Прежде мы считали правильным начинать все трели с главной ноты. Однако, когда речь идет о трелях в кадансах, нет, собственно говоря, причин отказываться от общих принципов XVIII века.
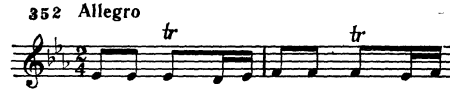


Исполнение согласно правилам в учебных пособиях XVIII века (гармоническая схема):
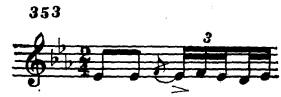


Насколько лучше играть здесь задержания, а не вспомогательные неакцентированные ноты по схеме XIX века:



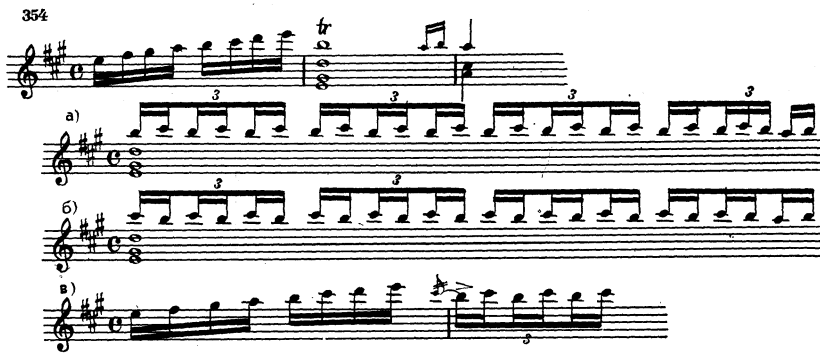
В этой связи любопытно отметить, что большинство смычковых школ не согласилось начинать трель с главной ноты, то есть с изменением взглядов на исполнение трели, характерным для XIX века. Пианисты могут многому научиться у хороших исполнителей на смычковых инструментах. Если вслушаться в их игру, можно заметить, что они большей частью не акцентируют вспомогательную ноту в начале трели, а играют ее как затактный форшлаг. Это, пожалуй, является гениальной золотой серединой: ударение падает на главный звук; предшествующая же вспомогательная нота едва заметно и плавно вводит в трель. Например, в третьей части «Symphonie concertante» (K. 364) струнные в оркестре Казальса играют:



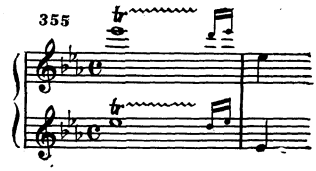
Исполнение:



Правда, если трель столь коротка, как в данном случае, такое исполнение легчайшего короткого форшлага почти неосуществимо на фортепиано из-за его гораздо более тяжелого механизма. В этих случаях форшлаг в партии фортепиано следует опускать. В более же длинных трелях введение форшлага не составит трудности и «дает очень хороший эффект». Из трех возможных вариантов исполнения заключительной трели надо, следовательно, в большинстве случаев выбрать тот, который указан под рубрикой в):
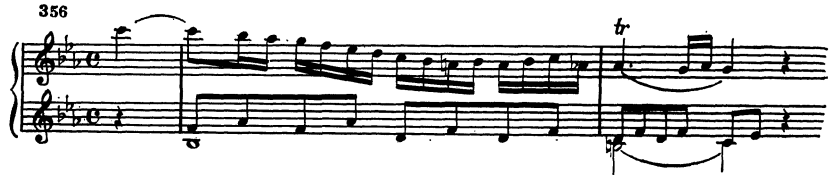


Трели, с которых начинается музыкальная мысль, как, например, в первом вступлении солиста из Концерта для двух фортепиано Es-dur (K. 365), предпочтительнее, однако, исполнять с главной ноты:
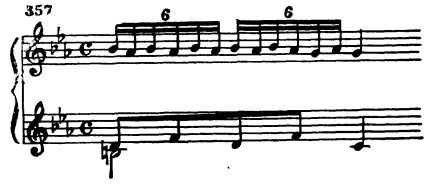


В следующих случаях также можно, по нашему мнению, начинать трель со вспомогательной ноты:

а) Когда в мелодическом пассаже трели предшествует та же нота (не смешивать со сказанным выше в рубрике е)!)

1. Концерт Es-dur (K. 482), первая часть, такты 83—84:
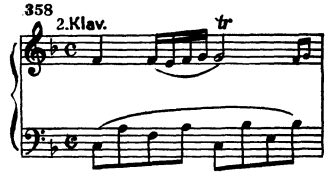


Исполнение:
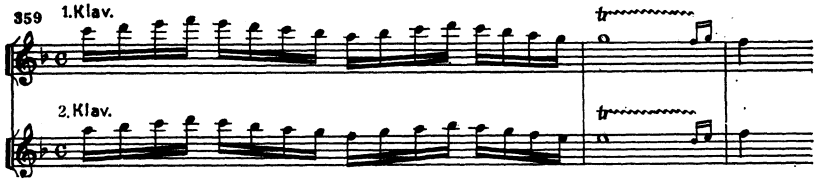


(И диссонанс уменьшенной октавы h—b указывает, что трель следует начинать сверху.)

2. Концерт для трех фортепиано F-dur (K. 242), первая часть, такт 237:



и такт 243:



То же и в третьей части Концерта G-dur (K. 453), такт 169.

Иное дело в четвертом такте фортепианного квартета g-moll (K. 478). Здесь повторение звука после тактовой черты имеет тематическое значение и потому знак трели стоит над диссонирующей нотой (задержание). И в тактах 9 и 33 Andante из Концерта Es-dur (K. 271) не следует начинать трель со вспомогательной ноты, так как Моцарт намеренно приберегает здесь выразительную вспомогательную ноту для вступления фортепиано (такт 35).

б) В распространенной «короткой формуле», когда знак трели в быстрой музыке стоит над затактной восьмой, например:
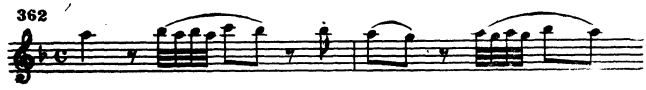
1. Концерт для трех (или двух) фортепиано F-dur (K. 242), первая часть, такт 145 и следующие:
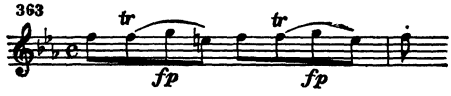


Исполнение:



или:
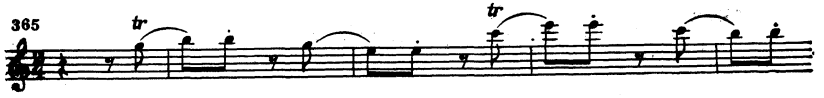


2. Концерт для двух фортепиано Es-dur (K. 365), первая часть, такт 64 (также такт 281):



Исполнение:



3. Концерт C-dur (K. 467), третья часть, такт 120 и следующие:
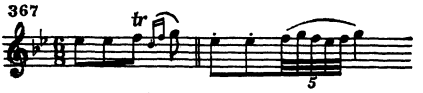


Исполнение:

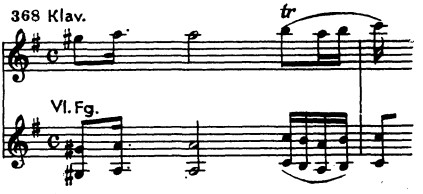


Сыграть в этих случаях квинтоль было бы уже трудно.

Но если такие трели стоят над звуками подымающейся по ступеням последовательности (как, например, в третьей части Концерта B-dur, K. 456, такт 77), а не над отдельными затактными нотами, предпочтительнее более ясное в мелодическом отношении исполнение (то есть рекомендуется начинать трели с главной ноты):



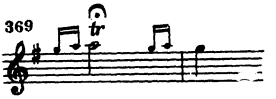
Примеры, помещенные в пунктах 2 и 3, исполняются точно так же, как группетто. Во времена Моцарта знак трели и знак группетто часто путали, особенно в печатных изданиях. В финале симфонии «Юпитер», такт 61, Моцарт ошибочно написал ∾ вместо tr. Аналогичный случай — в первой части Концерта G-dur (K. 453), такт 98, где трель в партии фортепиано должна, вне сомнения, исполняться так же, как фигура у первых скрипок (и фагота):
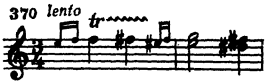


Примечательна и необычна для Моцарта нотация трели в двух авторских каденциях к Концерту G-dur (K. 453) (автограф которых, правда, неизвестен)*:

* Цитируется по AMA.
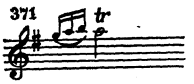
Каденция к первой части:



и ко второй части:



Если бы это была авторская запись (в чем мы сомневаемся), то эти tr все равно надо было бы начинать со вспомогательной ноты. Но, вероятно, Моцарт, как обычно, нотировал так:



а эта запись была каким-то ранним издателем «исправлена» в духе «Школы фортепианной игры» Д.-Г. Тюрка.

Трели Моцарта следует, конечно, исполнять как можно «бисернее» и быстрее. Только длинные трели в Andante и Adagio можно иногда выразительности ради начинать чуть спокойнее, а затем ускорить; или — перед концом несколько замедлить трель. Эти варианты исполнения могут, однако, привести к аффектации, а поэтому мы советуем быть крайне осмотрительным, изменяя скорость трели. Трель, само собой разумеется, надо исполнять как можно яснее и равномернее. Быстрота ни в коем случае не должна быть достигнута за счет точности. Моцарт сам на это указывает в письме к отцу от 2 октября 1777 г:

«Она [певица Кайзер] *исполняет трель медленно, и это меня очень радует; если она берет ее затем быстрее, трель звучит еще чище и яснее. Впрочем, брать трель быстро — это ведь легче».*
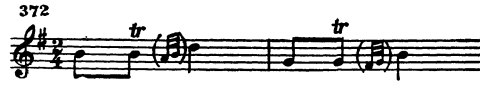
При исполнении трели в соответствии с характером отдельных мест, легкое динамическое усиление или ослабление кажется нам в большинстве случаев необходимым. Способ звукоизвлечения позволяет добиться тонкого, но на слух вполне улавливаемого различия между виртуозной «порхающей» трелью staccato и выразительной трелью

legato. Первая как бы «выбрасывается» из суставов пальцев; при игре второй кончики пальцев никогда не оставляют клавишей. Ведь современная фортепианная механика дает возможность снова извлечь тот же звук прежде, чем демпфер упадет на струну, и связать таким способом звуки между собой.

Заключение трели

В записи Моцарта трели, как правило, заканчиваются нахшлагами. Однако даже в тех нередких случаях, когда Моцарт их не обозначает, мы настоятельно рекомендуем их вводить, как, например, в теме вариаций Сонаты для фортепиано и скрипки G-dur (K. 379):
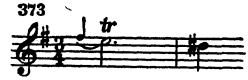
372



В автографе первой части Концерта B-dur (K. 238) нет ни одного нахшлага к многочисленным трелям. С музыкальной точки зрения было бы бессмысленным играть эти трели без нахшлагов.

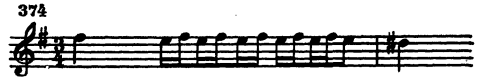
Но само собой разумеется, что и здесь художественной свободе поставлен известный предел. Следуя старому правилу, можно опускать нахшлаг в нисходящем движении по ступеням, например во второй части скрипичной сонаты e-moll (K. 304), такт 3:

373
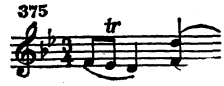


Исполнение приблизительно такое:

374
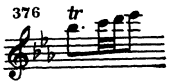


То же и во второй части Сонаты F-dur (K. 533), такт 4:

375
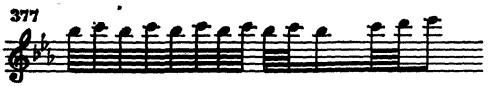


(По первому изданию Гофмейстера. Позднейшие издатели вместо трели ошибочно указали знак ≈, который в данном случае равноценен короткой трели с нахшлагом.)

Если трель без нахшлага стоит над одной из нот восходящей линии, ее нужно вовремя «затормозить», чтобы не затушевать мелодический рисунок, например в Концерте Es-dur (K. 482), вторая часть, такт 152:



Исполнение приблизительно такое:



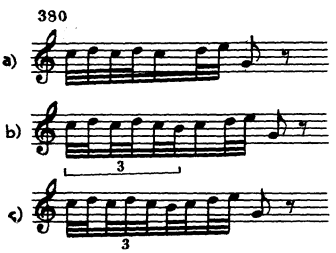
Многие артисты в подобных местах добавляют нахшлаг; иногда это может быть оправданным:



Во втором такте Сонаты C-dur (K. 330) возможны различные варианты исполнения:



Исполнение:



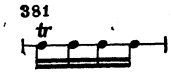
Вариант b) нравится нам меньше всего, но назвать его неправильным нельзя.

Пральтриллер

В своих рукописях Моцарт не делает различия между трелью и пральтриллером. Знак ~~ встречается у него чрезвычайно редко (например, в автографе Квинтета для фортепиано и духовых Es-dur, K. 452, такты 65—67 и 120); если же он указан в печатных изданиях, то почти всегда оказывается, что это — неверно прочитанный знак трели. (Моцарт пишет буквы tr часто так нечетко, что они выглядят почти как ~~.)
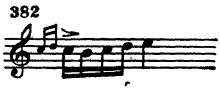
Таким образом, надо догадываться, имелась ли в виду трель или пральтриллер, и это совсем не так трудно. Знак трели следует понимать как пральтриллер повсюду, где не остается времени для исполнения трели, скажем, в часто встречающейся формуле:

381
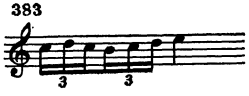


например, в финале Сонаты для двух фортепиано D-dur (K. 448), в коде Вариаций на тему Менуэта Дюпора (K. 573), в авторской каденции к Концерту A-dur (K. 488) или в первой части Концерта B-dur (K. 595), такт 99 (а также в параллельном месте, такт 262). Мы отдаем здесь предпочтение самому быстрому антиципированному исполнению:

382



так как любое другое истолкование нарушило бы равномерное движение шестнадцатых.

383



или
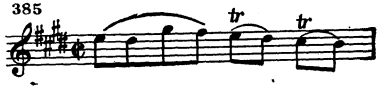
384



изменило бы характерный ритм шестнадцатых.

Обычно же первая нота пральтриллера должна быть акцентирована, как, например, в последней части фортепианного трио E-dur (K. 542), такт 8:

385
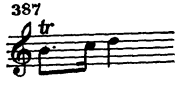


Исполнение:

386
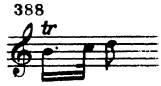


В формуле

387
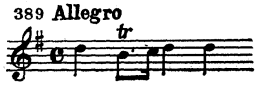


в медленных частях

388



также большей частью предполагается пральтриллер. Концерт G-dur (K. 453), первая часть, такт 1:

389 **Allegro**
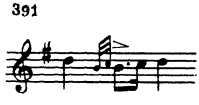


390

Исполнение:
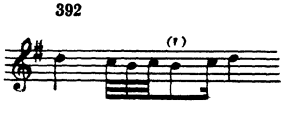


или же антиципированно (что, однако, хуже, чем исполнение на сильной доле такта):

391



можно начинать и со вспомогательной ноты,

392
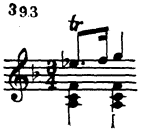


что в данном случае особенно хорошо звучит.
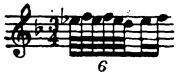
В изданиях AMA и у Эйленбурга в первой авторской каденции этого концерта ошибочно проставлены нахшлаги. Мы имели возможность ознакомиться с автографом и убедились в том, что Моцарт не указал здесь ни одного нахшлага.

В Andante Сонаты C-dur (K. 330), такт 15, по-видимому, имелась в виду трель, а не пральтриллер:
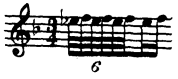
393



394
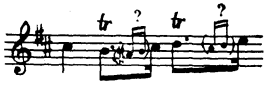
Исполнение: 

395

или: 
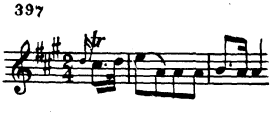
Так же и во второй части Концерта A-dur (K. 414), такт 34:

396
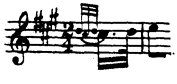


Мы полагаем, что пральтриллеры у Моцарта большей частью надо начинать с главной ноты. В пользу этого мнения говорит, наряду с техническими соображениями, то обстоятельство, что Моцарт в исключительно редких случаях ставил перед пральтриллером мелкие форшлаги — например, в теме вариаций скрипичной сонаты A-dur (K. 305):

397
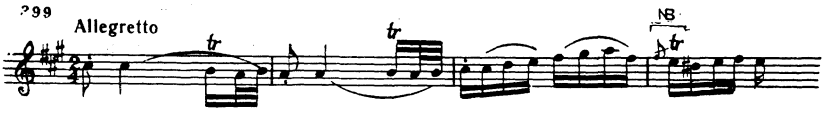


398

Исполнение: 

и в Концертном рондо A-dur (K. 386), в тактах 43, 51, 128, 136, 197, 205:
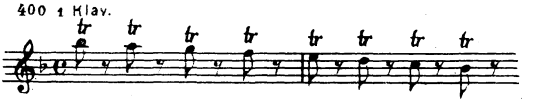
399 Allegretto



Форшлаг становится понятным только в том случае, если предположить, что обычно Моцарт начинал пральтриллеры с главной ноты.
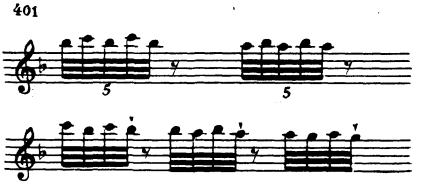
Восхитительное место из первой части Концерта для трех фортепиано F-dur (K. 242):

400 1 Klav.
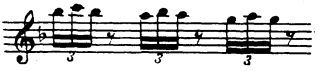


допускает три варианта исполнения:

401



Второй вариант соответствует «trilleto» из «Школы» Л. Моцарта.

402



Все эти варианты звучат чудесно и несомненно стилистически правильны. Очень многое зависит тут от механики фортепиано, а также от ловкости и быстроты пальцев исполнителя.

Итак, решение поставленных в этой главе проблем порой довольно трудно и требует от исполнителя не только знания исторически складывающихся стилей, но и подлинного музыкального чутья. В учебных пособиях и в изданиях произведений Моцарта, предназначенных для широкой практики, обычно имеются кратко изложенные правила и таблицы, авторы которых стремятся дать раз и навсегда установленное решение возникающих задач. Конечно, очень удобно играть все укра-

шения одинаково; однако такой подход, как мы стремились показать, был бы неверным. Пусть ученик придерживается этих упрощенных «правил», но ответственного художника они не могут и не должны удовлетворять!

К ПРОБЛЕМЕ URTEXT'а

Тот, кто начинает обучаться игре на фортепиано, старательно разыскивает нужные ноты и радуется, когда их находит, едва ли задает себе вопрос: какое выбрать для работы издание? Только тогда, когда он в состоянии будет со вниманием отнестись к темповым и всем прочим исполнительским указаниям, правильно сыграть каждое staccato или legato, он мало-помалу обнаружит, что и в самой крохотной нотке форшлага находит отражение личность композитора. И с этого времени перед ним встанет вопрос о тексте, в котором действительно переданы все обозначенные композитором детали.

Мы отдаем дань любви таким художникам, как Моцарт, когда стараемся проникнуть в самую глубину их замыслов. Ведь артист играет не только для публики, которая редко понимает и ценит тончайшие красоты интерпретации и обычно только инстинктивно чувствует, верно или неверно сыграно. Сознание ответственности перед композитором и всей нашей музыкальной культурой заставляет интерпретатора самым точным образом придерживаться текста, независимо от того, будет ли это оценено или нет. В конечном счете, именно чувство ответственности отличает подлинного художника от шарлатана, которого интересует лишь успех.

В жизни каждого музыканта наступает момент, когда в безоговорочно ранее принимаемом издании что-то оказывается ему «не по нутру»: то ли странная артикуляция или знак forte в таком месте, где он охотнее играл бы piano; то ли комментарии таких музыкантов, как Артур Шнабель или Ганс фон Бюлов, которых он почитал непогрешимыми; то ли явная опечатка. Когда такое недоверие возникает впервые, обращаются, естественно, за справками к другим изданиям. И тогда сразу же приходят к удручающему открытию: напечатанные тексты часто отличаются друг от друга в важных моментах. С трудом верится, что многие известные редакторы, такие как Черни, Лист, Бюлов, Кёлер, Сен-Санс, Рутхардт и другие, весьма свободно обращались с нотным текстом великих мастеров. Черни в своем издании «Хорошо темперированного клавира» «присочинил» к прелюдии B-dur (из I тома) заключительный такт; Лист добавил, пусть и не такт, но несколько нот к заключению сонаты Бетховена ор. 109; Бюлов, изменив ноту *e* на *d*, превратил тональный ответ в начале Хроматической

фуги Баха в реальный; Сен-Санс в редакции сонаты Моцарта a-moll, K. 310 (издание Дюрана и К°) во многих местах перенес партию левой руки на октаву ниже и т. д. и т. п. Само собой разумеется, что предпосылкой для серьезной и глубокой интерпретации является авторский текст, не вызывающий сомнений. Это азбучная истина для каждого музыканта (во всяком случае, таковой она должна быть). Можем ли мы следовать воле композитора, если, обращаясь к тому или иному артикуляционному или динамическому обозначению у Моцарта, не уверены, принадлежит ли оно ему ли нет? Издания, которые свободны от посторонних добавлений и в которых стремятся дать подлинный текст, теперь обычно обозначают как «Urtextausgaben». (Уже само употребление термина «Urtext» указывает на то, что в прежних изданиях редко печатали подлинный текст, то есть автограф композитора.)

Естественно, что после всего сказанного мы прямо-таки с алчностью набросились на публикации Urtext'ов, сулившие без искажений передать нотный текст по рукописям композиторов или по первым печатным изданиям. И действительно, во многих местах, казавшихся нам прежде проблематичными, многое разрешалось как-то само собой. При этом снова обнаруживалось, что великие мастера были куда экономнее в своих исполнительских указаниях, чем редакторы их произведений; что немногие авторские обозначения более естественны и органичны и гораздо больше соответствуют развитию и общей форме произведения, чем благонамеренные посторонние добавления и изменения.

Однако и ряд «Urtextausgaben» (то есть «подлинных изданий») не удовлетворяет, к сожалению, требованиям, которые к ним предъявляет серьезно работающий музыкант. В ряде случаев в тексте встречаются многочисленные ошибки, искажения оригинала и добавления, сделанные чужой рукой (они вдвойне опасны, потому что ничего не подозревающий учащийся или зрелый музыкант, естественно, полагает, что перед ним оригинал). Как же могло случиться, что два издания Urtext'а, опирающиеся, как гласит предисловие, на один и тот же источник, в отдельных местах не вполне совпадают друг с другом? Логически рассуждая, здесь могло иметь место либо разное прочтение автографа и других источников (подобное случается, однако, редко), либо вкравшиеся у того или иного редактора ошибки и описки. К сожалению, в большинстве случаев происходит именно так. Нам пришлось убедиться в этом, когда мы сравнили значительное число автографов и первопечатных изданий с опубликованными Urtext'ами.

Надо вместе с тем отдать должное Urtext'ам: в некоторых из них тексты действительно подверглись пересмотру на основе изучения автографов или первых печатных изданий. И если в этих публикациях еще есть ошибки, то число их значительно уменьшилось по сравнению с прежними изданиями.

Иные же издатели используют подзаголовок «Urtext» без всякого на то права. Широко распространено ошибочное представление, будто в старом издании собрания сочинений Моцарта, выпущенном Брейткопфом и Гертелем в 1876—1886 годах (Alte Mozart-Gesamtausgabe, сокращенно обозначается AMA) приводится подлинный текст. И иные издатели в новых публикациях произведений Моцарта придерживаются (вероятно, и по той причине, что это дешевле и легче) не автографа, а нотного текста AMA. В предисловии к Концерту Es-dur (K. 449), изданному Петерсом, сказано: *«Новое издание придерживается Urtext'a»*. Ни в коей мере! Новое издание повторяет текст AMA[84]. Разумеется, об этом не ставят в известность тех, кто покупает ноты. Было бы хорошо ограничить употребление слова «Urtext» особым законом, который препятствовал бы подобному злоупотреблению.

Впрочем, несправедливо упрекать издательство Брейткопфа и Гертеля за ошибки, встречающиеся в AMA. Оно само убедилось в наличии ошибок в большей части этого издания (происшедших из-за еще неясного тогда положения с источниками, а также из-за романтических устремлений некоторых редакторов) и вскоре после его выхода предприняло новую публикацию произведений для фортепиано, исправленную по автографам и первопечатным изданиям. В этой редакции, выпущенной Э. Рудорфом в 1895 году, впервые на титульном листе было употреблено слово «Urtext». Это было хорошее издание. Если оно и страдает отдельными недочетами, то большей частью из-за того, что некоторые автографы, которые удалось разыскать лишь в последующие годы, были Рудорфу неизвестны.

Все имеющиеся теперь издания можно было бы разделить на три группы:
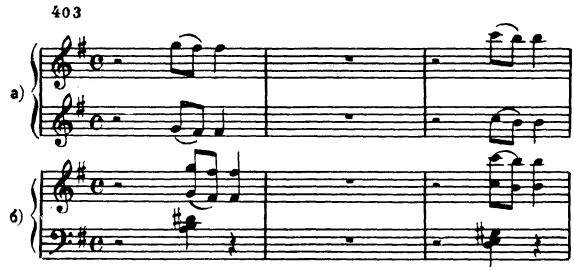
1. Более или менее свободные обработки. К этой группе относятся так называемые «инструктивные издания» прошлого столетия, скажем, фразировочная редакция Римана, а также и более ранние публикации, например выпущенные Бруно Гинце-Рейнгольдом в издании Штейнгребера концерты для фортепиано.

2. Издания, основанные на неполноценных источниках XIX столетия, и прежде всего на AMA.

3. Публикации, проверенные по автографу и по первопечатным изданиям. Здесь следует назвать появившиеся у Петерса концерты для фортепиано под редакцией Фишера и Золдана, издание партитур у Эйленбурга, подготовленное Ф. Блуме или Г. Редлихом; что касается сольных фортепианных произведений, — уже упомянутую редакцию Э. Рудорфа у Брейткопфа и Гертеля, публикацию «Моцартеумом» сонат и вариаций в Универсальном издательстве (Universal Edition), издание пьес для фортепиано у Петерса, но прежде всего — издания фирмы Хенле.

Для серьезной работы следует пользоваться только изданиями, приведенными в третьем пункте. Как уже было сказано, некоторые из изданий, о которых говорится во втором пункте, необоснованно имеют подзаголовок «Urtextausgabe». Эйленбург и Петерс в своих изданиях концертов для фортепиано отказались от этого подзаголовка, и только в предисловиях сказано, что издатели стремились дать подлинный текст. Но не всегда можно положиться и на сведения в предисловиях. Так, издание партитуры Концерта для фортепиано G-dur (K. 453) у Эйленбурга снабжено превосходным предисловием Фридриха Блуме; однако текст, проверенный Блуме, не был использован, — очевидно, потому, что во время войны был утерян; вместо него был перепечатан текст AMA без всяких указаний на этот счет. Сказанное подтверждается наличием неправильных фразировочных лиг XIX столетия, а также отсутствием в тексте некоторых исправлений, на которые Блуме указал в своем предисловии.

Блуме, например, обратил внимание на такты 147 и 149 первой части, которые в автографе изображены так, как в примере б). А в нотном тексте воспроизведена ошибочная версия а):
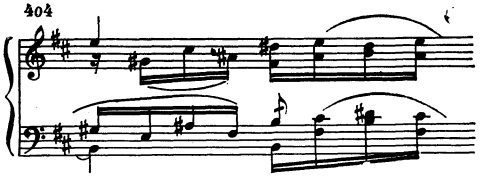


В изданиях, которые мы считаем хорошими, также встречается много дефектов, начиная от незначительных описок и кончая грубыми ошибками, вызванными неправильным прочтением или, в отдельных случаях, игнорированием источников.

Пример того, как грубая ошибка, возникшая из-за неверного прочтения, переходила из одного издания в другое, находим в Adagio h-moll (K. 540). В публикации Urtext'a, выпущенной Петерсом, а также в первом тираже издания пьес для фортепиано Хенле (речь не идет о вышедшем в свет в 1955 году «Новом улучшенном издании») в предпоследнем такте коды стоит forte; его вторжение в нежно угасающее H-dur'ное заключение неуместно, больше того — антимузыкально. Первое издание Adagio появилось только в 1795 году, следовательно, четыре года спустя после смерти Моцарта. Согласно указателю Кёхеля — Эйнштейна, нет сведений о какой-либо копии, исходящей из

круга близких Моцарту людей, и автограф, таким образом, является единственным достоверным источником. Нам удалось, к счастью, ознакомиться в Стокгольме с автографом, принадлежащим частному лицу. К нашей радости, пресловутое *f* в предпоследнем такте оказалось хвостиком перечеркнутой сверху шестнадцатой ноты в басу.
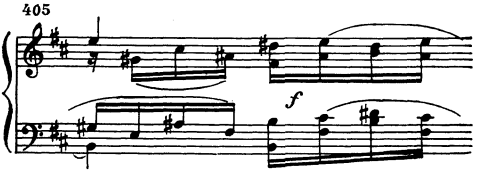
Запись в автографе приблизительно такова:

404



Вот как она публикуется издателями:

405



Другой пример ошибочного прочтения текста находим в самом начале увертюры к «Волшебной флейте». Во всех современных изданиях написано *ff*. Вряд ли это верно. Моцарт всегда ставил у знака alla-breve черточку наподобие буквы f. Рядом с концом этой черточки в партии первой скрипки стоит *for*: (это могло быть и *sf*). О fortissimo не может быть и речи, так как Моцарт имел обыкновение выписывать *ff* так «*fortiss*».

Зная по опыту, насколько недостоверны тексты в ряде новых печатных изданий, мы не упускали ни одной представлявшейся возможности, чтобы ознакомиться с автографами Моцарта[85]. Держать в руках рукопись произведения, которое играешь, — это всегда волнующее переживание. Ознакомление с автографами позволило нам сделать ряд «открытий» как небольшого, так и бóльшего значения. Об этом свидетельствуют приведенные здесь примеры ошибок.

Из изданий, достойных рекомендации, особой похвалы заслуживают вышедшие недавно у Хенле (Henle—Verlag) сольные произведения для фортепиано. Это издание следует предпочесть другим потому, что редакторы заново подвергли основательной проверке весь текст и использовали при этом как давно известные источники, так и найденные в последние годы (обнаружение некоторых из них имело сенсационное значение). Здесь мы действительно имеем дело с «подлинным текстом».
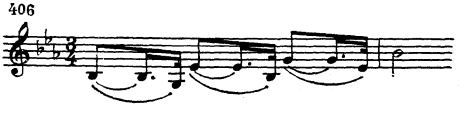
Нуждаются в пересмотре публикации вариационных произведений Моцарта. Ни одно из них не является достоверным. Издание, выпущенное «Моцартеумом» (редакторы братья Шольц), по сравнению с прежними публикациями, представляет собой решительный шаг вперед, но и оно содержит многочисленные ошибки. Бóльшая часть автографов этих произведений пропала. Но имеется ряд первых изданий, напечатанных при жизни Моцарта. С ними легко познакомиться в библиотеках Вены*.

С четырехручными фортепианными произведениями Моцарта во всех изданиях, вышедших до последнего времени, дело обстояло плохо. Тем радостнее, что недавно опубликованный второй том Нового полного издания произведений Моцарта посвящен этим сочинениям. Помимо роскошного оформления достойна восхищения безупречность, с которой передан текст[86]. Радует также новое издание найденной Г. де Сен-Фуа юношеской четырехручной Сонаты C-dur (K. 19d).

В вышедшем в свет первом томе Нового издания сочинений Моцарта также хорошо отредактированы произведения для двух фортепиано.

Моцартовские камерные произведения с участием фортепиано до сих пор редко сверяли с оригинальным текстом. Скрипичные сонаты были опубликованы Брейткопфом и Гертелем в 1950 году как «Urtextausgabe». Но и в этом издании имеются ошибки, и оно, насколько мы могли установить, немногим лучше издания скрипичных сонат под редакцией Германа, опубликованного Петерсом.

Но прежде всего оставляют желать лучшего издания концертов для фортепиано с оркестром. Многие ранние концерты, среди них великолепные концерты D-dur (K.175)[87] и B-dur (K. 238), до сих пор вообще не переиздавались и доступны только в старом издании Брейткопфа и Гертеля (AMA). При сверке текста Концерта B-dur (K. 238) с автографом обнаружилось невероятное количество ошибок: неверные ноты (например, в такте 37); staccato в ряде случаев изменено на legato; вместо alla breve в финале Концерта указан такт $^4/_4$; неправильные динамические обозначения, неправильные украшения и т. д. и т. д. Совершенно бессмыслен пропуск трех лиг в начале второй части. Здесь должно было бы стоять:



* В настоящее время Urtext вариаций Моцарта опубликован в Новом полном собрании его сочинений. — *Ред.*

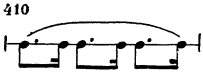
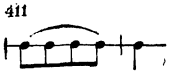
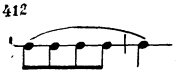
(такты 1, 8 и т. д.). Новая публикация этого концерта, как и концертов F-dur (K. 242), C-dur (K. 246), F-dur (K. 413), G-dur (K. 453) и F-dur (K. 459), которые после AMA также не переиздавались в проверенной редакции, настоятельно необходима*.

Отредактированные Фр. Блуме концерты для фортепиано (опубликованы у Эйленбурга) — издания в общем очень хорошие; если исключить незначительные опечатки, они действительно передают текст автографа.

Некоторые концерты до сих пор исполняются по AMA. Обратим поэтому внимание на наиболее серьезные ошибки этого издания [88]:
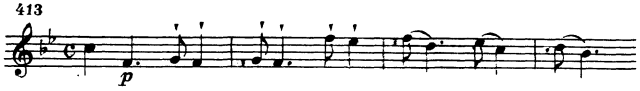
1. Слово «legato», которое в этом издании сопровождает фактически каждый пассаж шестнадцатыми или триолями в быстрых частях, во всех случаях отсутствует в оригинале и не должно приниматься во внимание. И лиги длиннее двух тактов почти всегда добавлены редактором.

2. В медленных частях концертов d-moll (K. 466), c-moll (K. 491), D-dur (K. 537) и B-dur (K. 595) AMA произвольно заменило обозначение «alla breve» знаком C и этим затруднило выбор правильного темпа. Знак alla breve отсутствует также в последней части Концерта B-dur (K. 238) и в первой части Концерта F-dur (K. 459).
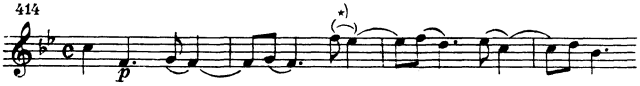
3. Большинство артикуляционных лиг в AMA неправильно. Моцартовские обозначения: 407  или 408  очень часто переделаны в 409  или в 410  ,а 411  в 412 

В местах, в которых артикуляция меняется (legato чередуется со staccato), AMA всегда стремилось изъять staccato. Например, в Концерте B-dur (K. 238), первая часть, такты 17—20:

Первые скрипки, автограф:

413 
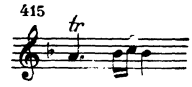
В AMA:

414 
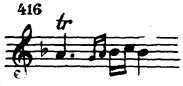
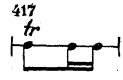
* Ряд концертов Моцарта вышел уже из печати в Новом полном собрании сочинений Моцарта — *Ред.*
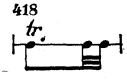
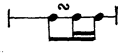
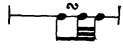
(Моцарт по старому обычаю ставил точку, увеличивающую длительность, на то место, на которое это увеличение фактически приходится.)

4. Большинство трельных нахшлагов в АМА не соответствует оригиналу. Насколько нам известно, Моцарт редко записывал нахшлаги, а в подобных местах

415 

никогда этого не делал. АМА всюду присочиняет нахшлаги следующего вида:

416  Часто фигура 417  своевольно превращалась в
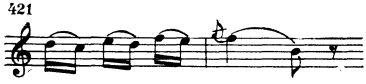
418  (например, в Концерте B-dur, К. 238, третья часть, такты 32—37) или, наоборот, в 419  420  (например, Концерт c-moll, К. 491, вторая часть, такт 25).

Когда предпринимаются новые издания произведений Моцарта, предназначенные для практического пользования, необходимо стремиться к тому, чтобы в них был отображен подлинный текст композитора. Единственным достоверным источником служат автографы, копии с автографными вставками и первые печатные публикации, появившиеся при жизни Моцарта. Если доступен хотя бы один из этих источников, сверять текст с более поздними изданиями не имеет смысла, так как внедрившиеся в них ошибки легко повторить. В тех случаях, когда автограф утерян, но первая публикация появилась при жизни Моцарта (например, Соната F-dur, К. 533, Фантазия c-moll, К. 475 и т. д.), именно это издание, как самый ценный источник, необходимо при редактировании взять за основу. В тех редких случаях, когда имеются различия между несколькими автографами одного и того же произведения или между автографом и первым изданием, несомненно или предположительно исправленным Моцартом, редактор после тщательных стилистических исследований должен принять одну из версий текста в качестве окончательной, а важнейшие разночтения дать мелким шрифтом в примечаниях. Не следует, ничего об этом не говоря, соединять в новом издании части разных версий; например, вносить отрывки текста из первого печатного издания в текст издания, прове-

ренного по автографу, или наоборот. Мы не можем себе представить хорошего издания Urtext'а без сообщения, пусть очень краткого, о проделанной редакторской работе по проверке текста. Но если такое сообщение по каким-либо причинам и невозможно поместить, необходимо, по крайней мере, в каждой пьесе или сонате указывать на использованный или использованные источники.

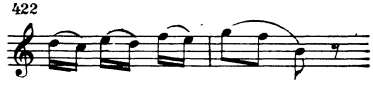
Решительное возражение вызывает манера, с которой, к сожалению, часто приходится встречаться, вносить в самый печатный текст форшлаги Моцарта в расшифрованном виде. Его запись форшлагов нужно всегда сохранять, спорные же вопросы, касающиеся их исполнения, освещать в набранных мелким шрифтом примечаниях над текстом или внизу страницы*. Следует возразить и против обычной в партитурах Эйленбурга практики расшифровывать и выписывать в тексте долгие форшлаги тогда, когда «способ их исполнения не вызывает сомнения». Издатели берут на себя смелость вторгаться в опасную область, и возникающие в связи с этим ошибки не заставляют себя долго ждать. Неправильно расшифрованные форшлаги вызывают порой грубое искажение смысла, как, например, в первой части Концерта C-dur (K. 503), такт 97. Моцарт согласно автографу записал короткий форшлаг так:

421



В партитуре, изданной Эйленбургом, форшлаг этот, по нашему мнению, расшифрован неправильно:

422



Ошибка эта ведет здесь к искажению смысла потому, что все очарование тактов 96—98 основано на трехкратном акцентированном повторении *f* с варьированными затактами.

Печатное издание должно, по возможности, передавать особенности автографа, такие, например, как вязки, направленные кверху и книзу штили, распределение нот на обоих нотоносцах и т. д. Сокращенная запись одинаковых фигур, имеющая место в рукописи, в современных изданиях не сохраняется, и они всегда выписываются полностью; это, разумеется, не вызывает возражений. Точно так же, насколько это возможно, должны быть выправлены, в соответствии с
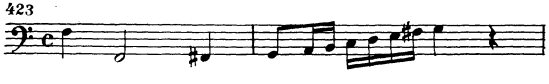
* Это, разумеется, не относится к манере Моцарта записывать форшлаг шестнадцатой ; его лучше обозначить так:

аналогичными местами, непоследовательности и небрежности в записи Моцарта, например пропущенные артикуляционные знаки. Однако в каждом отдельном случае авторский текст должен оставаться распознаваемым, иными словами, всякого рода добавления необходимо оговорить, используя скобки или курсив.

Само собой разумеется, что редакторам произведений Моцарта следует глубоко разбираться в особенностях его стиля и нотации. Например, расположение лиг в автографах часто бывает недостаточно ясным, и решение вопроса о лигах требует тонкого чутья. А. Эйнштейн привлек внимание к очень важному в этом отношении моменту: Моцарт большей частью слишком далеко протягивал свои лиги, особенно короткие[89]. Для того чтобы хорошо редактировать, необходимо знать, как проходил у Моцарта процесс записи произведений. Он сочинял горизонтально, то есть всегда записывал сначала только мелодию и бас, а средние голоса добавлял позднее[90]. Например, в tutti вступления одного из концертов для фортепиано он записал сперва только первую скрипку и бас, а затем с момента вступления фортепиано и до следующего tutti — только партию фортепиано, потом — снова скрипку и бас и т. д. до конца части. Иногда он обозначал в эскизе начало наиболее важных средних голосов. При переписывании текста набело Моцарт с легкостью изменял порой первоначальную мысль, как, например, в Концерте C-dur (K. 503), первая часть, такт 31.
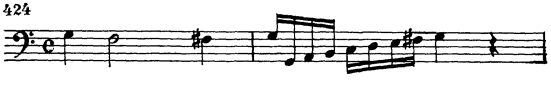
Первый вариант (зачеркнут):

423



Окончательная редакция:

424



Из-за моцартовской «горизонтальной» манеры работать возникают иногда несогласованности при соединении партий разных инструментов. Такой случай имеет место в первой части Хаффнер-симфонии (K. 385), такт 111. В первой версии у второго фагота — странное *h*, из-за которого в первой половине такта происходит некрасивое удвоение доминантовой септимы (у первых скрипок), а во второй половине появляется гармонически чуждый звук. Кроме того, между первым фаготом и альтом возникают параллельные квинты. Во второй версии Моцарт исправил *h* у второго фагота на *cis*, а в партии первого фагота
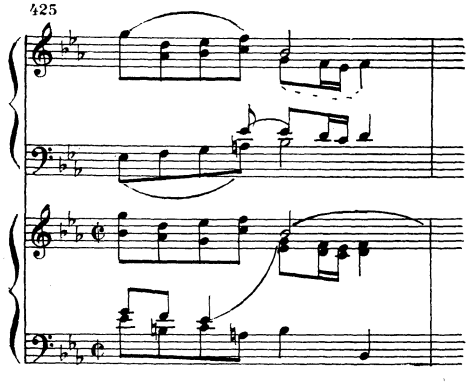
написал *eis—d*. Благодаря этому были сняты упомянутые параллельные квинты между первым фаготом и альтом, но возникли, к сожалению, новые параллельные квинты с первой скрипкой. У известного дирижера — исполнителя Моцарта Джорджа Сэлла первый фагот играет здесь *eis—fis* (col 2 Vln.). Однако некоторые дирижеры отстаивают d^1 у первого фагота и находят этот вариант прекрасным с гармонической точки зрения.

Впрочем, описки встречаются у Моцарта реже, чем у других композиторов, но и у него они все-таки есть. Например, Концерт c-moll (K. 491) Моцарт писал, как известно, второпях.

Произведение это, «бетховенское» по характеру, нотировано в несвойственной Моцарту манере. Некоторые места почти невозможно прочесть, так как три разные версии написаны одна на другой. Само собой разумеется, что в этом концерте больше спорных мест, чем в любом другом произведении Моцарта. Здесь имеются, по-видимому, и описки.

Так, например, в Larghetto встречается явно нежелательное соединение в одновременности двух гармонических идей, которое, как это ни удивительно, до сих пор ни в одном из известных изданий не исправлено и не отмечено как сомнительное. У деревянных духовых — изумительно красивый гармонический вариант, которого нет в партии фортепиано, написанной, очевидно, раньше.

Такт 40:



Здесь может идти речь только об описке. Об этом свидетельствует то, что бас ведет фагот, и голос этот никак нельзя рассматривать как теноровый (образовались бы параллельные кварты с басом фортепианной партии на второй и третьей восьмых). Если исполнить это место с буквальной точностью, возникает совсем не моцартовское голосоведение (например, уродливое удвоение *f* на второй восьмой, параллель-

ные септимы между фаготом и фортепиано). Тут партию фортепиано нужно приспособить к оркестровой партии[91].

В подобного рода случаях редакторам следует оставлять текст Моцарта неприкосновенным, а в примечаниях обязательно указывать правильное исполнение*. При исправлении ошибок надо соблюдать большую осторожность. Так, некоторые места, казавшиеся современникам Моцарта ошибочными, впоследствии оказались гармонически смелыми.

Несколько замечаний о так называемых «Венских сонатинах». Под этим произвольно выбранным заголовком в 1931 году в издательстве Шотта (Майнц), а позднее и в Универсальном издательстве (Вена), появились обработки пяти Divertimenti для двух кларнетов (английских рожков) и фагота (K. 439 b). Еще в 1805 году издательство Артариа выпустило в свет обработки этих дивертисментов под названием «Sonatines pour le pianoforte»; кроме того, оно опубликовало отдельные пьесы из этих же дивертисментов в обработке для двух скрипок и виолончели.

Вообще-то говоря, против обработок замечательных произведений, почти никогда в оригинальном виде не исполняемых и поэтому неизвестных, ничего нельзя возразить. Наоборот, следует приветствовать обработки хороших произведений, способные заполнить пробелы в литературе (а как известно, легких классических сочинений для фортепиано не так уж много). И к транспонировке этих пьес в разные тональности также следует отнестись одобрительно: в оригинальной версии из-за кларнетов *in B* все пьесы написаны в B-dur.

Но следует решительно выступить против явного намерения ввести публику в заблуждение, — ведь эти сонатины публикуются как оригинальные сочинения. На титульных листах издания Шотта (издательский номер 2159) нет указаний, о каком, собственно говоря, сочинении Моцарта идет речь; напротив, там сказано: *«Die Wiener Sonatinen»*... *«Original-klavierausgabe»* (sic!).

Помимо всего прочего, обработки эти нельзя, к сожалению, считать удавшимися. В подлиннике у Моцарта не найти таких фигур восьмыми, как, скажем, в партии правой

* Вообще, в отношении голосоведения следовало бы поступать смелее. Зюсмейер ввел в четвертый такт Sanctus'a из Реквиема безобразно звучащие параллельные квинты между первыми и вторыми скрипками. Непонятно, почему ни один дирижер не проявил решимости и не исправил это голосоведение соответственно стилю Моцарта, обратившись к многочисленным аналогичным последовательностям нисходящих септаккордов в других его произведениях.— Пользуемся случаем и горячо рекомендуем дирижерам на редкость удачное окончание Lacrimosa, которое посчастливилось написать Вильгельму Фишеру (W. Fischer. Das «Lacrimosa dies illa» in Mozart's Requiem, Mozart-Jahrbuch 1951). Фишер изумительно вник в произведение композитора и, глубоко зная его стиль, разрешил задачу несомненно лучше, чем Зюсмейер, который стремился только к тому, чтобы как можно скорее завершить произведение.

руки в первой части Первой сонатины, такт 11. К тому же начинающему нелегко одолеть это место. В обработки внесено также много произвольных изменений; так, например, в Adagio Первой сонатины вписан лишенный смысла затакт, в Четвертой сонатине, такт 2, изменены гармонии, — не говоря уже о многих бессмысленных исполнительских указаниях. Отвергнуть следует и поистине поразительное, ничем не мотивированное размещение отдельных пьес из дивертисментов. Первая, Вторая и Шестая сонатины состоят из четырех частей, и это противоречит композиторской практике Моцарта, который никогда не писал четырехчастных сонат. И совсем уже комично, что первая часть моцартовского дивертисмента (в форме сонатного Allegro!) становится финалом Шестой сонатины...

Разумеется, «Пять дивертисментов Моцарта, переработанных в легкие пьесы для фортепиано» никогда не обеспечили бы издателю такого финансового успеха, как «Шесть оригинальных сонатин».

Еще в начале прошлого столетия первый биограф Моцарта Ниме-чек выступил против подобного рода делячества:

«Транскрипторы и музыкальные торговцы совершают настоящие бесчинства по отношению к его произведениям; публику часто надувают, а великого мастера большей частью позорят. Его имя, словно рекомендательный ярлык, привешивают к изделиям, недостойным его духа; еще чаще некомпетентные транскрипторы выкраивают из его крупных произведений пьесы для фортепиано, которые потом продаются как подлинные. Они неизбежно оказываются хуже, чем остальная музыка его для фортепиано»[92].

Спустя два года после завершения своей большой биографии Моцарта Герман Аберт в статье «О состоянии и задачах современного моцартоведения» назвал очистку текста «самым неотложным делом»[93]. Хотя за истекший период сделано немало, все же, как мы пытались показать, многое оставляет желать лучшего. Поэтому следует всячески приветствовать начавшее выходить Новое полное собрание сочинений Моцарта. Если судить по тщательно разработанным издательским указаниям для редакторов и по опубликованным за это время томам, издание это будет отвечать тем требованиям, которые необходимо предъявлять к такого рода начинаниям.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ

«Когда я играю Моцарта, — сказал однажды знакомый музыкант, — *в пальцах появляется приятное ощущение, как если б и пальцы мои радовались Моцарту»*. Это не случайность: Моцарт был прирожденным пианистом и композитором для фортепиано, и произведения его «хорошо ложатся в пальцы». Виртуозность как самоцель его, конечно, не пленяла. Обычно он избегал излишних технических трудностей. Он потешался над Клементи, чьи пассажи терциями для того времени были трудно исполнимы: *«ведь в Лондоне он потел над ними*

дни и ночи!»[94]. Не найти у Моцарта трелей терциями или чего-либо подобного. Правда, великая простота его фортепианной фактуры, как это ни парадоксально, также ставит перед исполнителем глубокие проблемы, которые порой не удается разрешить и самым крупным пианистам. «Все, что просто, — трудно», — изречение, которое особенно подходит к музыке Моцарта.

Для того чтобы мелодии Моцарта были певучими и выразительными, пассажи legato звучали как быстрые мелодии, а искрящиеся последовательности con brio текли ровно (*«как по маслу»* — пользуясь словами самого Моцарта), — развитые пальцы и контроль над ними имеют большое значение. Чтобы добиться столь часто встречающегося у Моцарта con legato, рекомендуется, по возможности, держать пальцы закругленно. Звукоизвлечение должно быть «жемчужным» и четким; а это лучше всего достигается тогда, когда пальцы слегка поджаты и быстро опускаются на клавиши как маленькие молоточки. Запястье всегда должно оставаться эластичным; оно следует за движениями пальцев и непринужденно участвует в фразировке, подобно тому как оно опускается и подымается у скрипача вместе с движением смычка. Особенно важно обратить внимание на свободу во всем теле, на ненапряженные плечи, расслабленные мускулы шеи.

Тонко развитое чувство естественного нередко побуждало Моцарта критиковать осанку играющего:

«Относительно дочери военного секретаря Гамма я не могу написать другого, кроме того, что у нее, по-видимому, должен быть талант к музыке; она ведь учится всего 3 года и все же многие пьесы играет очень хорошо. Но я не сумею с достаточной ясностью объяснить, какой она мне представляется, когда играет; — — — она кажется мне такой забавно неловкой — — — она так забавно передвигает по клавиатуре свои длинные костлявые пальцы...» [95] — писал Моцарт отцу из Аугсбурга. Еще резче он выступал против неестественной осанки в следующем ироническом сообщении:

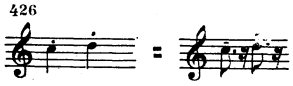
«Тот, кто, видя и слыша, как она играет, не смеется, должно быть сделан из камня, как отец ее. Сидит против дисканта, ни за что не сядет посередине, ибо так больше возможностей двигаться и гримасничать. Вращает глазами. Играет грязно. Если что-либо встречается два раза, то во второй раз играется медленнее, а если три раза — еще медленнее. В пассаже рука приподнята до невозможного высоко, а там, где в пассаже маркированные ноты, их берет весьма старательно, тяжело и неловко вся рука, а не пальцы. Но прекраснее всего следующее: когда в пассаже (который должен течь как масло) необходимо поменять пальцы, на это не обращается внимания; когда же наступает нужный момент, приподымается рука и снова начинает так, как ей всего удобнее. Благодаря этому появляется больше надежды

извлечь фальшивый звук, и часто это производит курьезный эффект... Из нее может что-нибудь выйти, у нее есть дарование, ну а так из нее ничего не получится. Она никогда не приобретет большой беглости, потому что всячески старается сделать руку тяжелой»[95].

Неэластично извлеченный звук ничего не стоит! Только поющий и свободно взятый звук может проникнуть в сердца слушателей!

Играть надо легко еще и потому, что у нынешних фортепиано, как уже упоминалось, слишком густой звук для моцартовских произведений. Для того чтобы достигнуть на современном инструменте такой ясности связного пассажа (legato), какая была возможна на фортепиано моцартовской эпохи, часто приходится играть non legato; а non legato старого фортепиано соответствует на сегодняшних роялях — staccato. Впрочем, существует бесконечное количество оттенков staccato. От мягкого разграничения следующих друг за другом тонов

426



до звуков, извлеченных резким, отрывистым и очень коротким ударом, — множество градаций. (Например, в Концерте A-dur, K. 488, вторая часть, такты 10 и 21 следует играть очень мягким staccato.)

Необходимо стремиться к светлой окраске звучания. Но добиваться этого нельзя, конечно, резковатой «стеклянной» игрой. При такой игре звук нашего рояля становится, правда, светлее (богаче обертонами), но менее привлекательным, потому что в *ff* к нему примешивается ряд негармоничных обертонов. Перечисление физических причин этого явления завело бы нас слишком далеко. Во всяком случае, слишком резкая игра создает впечатление некоторой грубости, что абсолютно не соответствует духу моцартовской музыки.

Разумеется, следует тренироваться во всех видах звукоизвлечения. Могут быть рекомендованы упражнения, приведенные, скажем, Корто в его «Principes rationnels de la technique pianistique» и «Edition de travail»*. Конечно, контроль за игрой упражнений должен быть предоставлен живому, индивидуальному обучению.
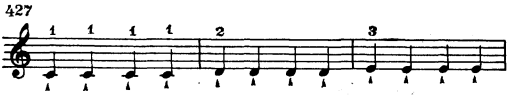
Технику фортепианной игры можно свести к немногим приемам, с которыми постоянно приходится иметь дело, таким, как пальцевая игра (staccato, legato), подкладывание первого пальца, трели, октавы, аккорды и т. д. Мы хотим дать некоторые советы по каждому из этих видов техники.

---

* «Рациональные принципы фортепианной техники» и «Инструктивные издания» (*фр.*).

1. Пальцевая игра. Пальцевая «укалывающая» игра требует, как было сказано, по возможности закругленного положения пальцев. Для выработки столь необходимой пальцевой беглости в первую очередь служат такого рода упражнения (разумеется, остальные пальцы не отрываются от клавиатуры):
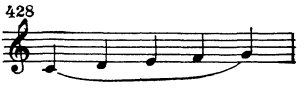
427



То же и левой рукой: быстрота удара постепенно ускоряется. Играя эти упражнения, надо следить за расслаблением запястья. С самого начала необходимо преодолеть естественное — при игре таких упражнений — стремление держать запястье в напряженном и судорожно-стянутом состоянии. Лучше всего на всем протяжении упражнений волнообразно подымать и опускать его.
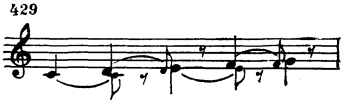
Игра staccato опирается на быстроту пальцевого удара; игра же legato в первую очередь вырабатывается путем пальцевого нажима. Плоское, почти вытянутое положение пальцев (как если бы кончики пальцев готовились погладить клавиши) значительно облегчает игру legato. Весьма важное вспомогательное средство — так называемый прием связывания: клавишу отпускают не тогда, когда ударяют (лучше сказать «нажимают») последующую, а придерживают первую несколько дольше, как, например:

428
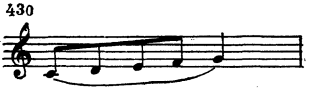


Исполнение:

429
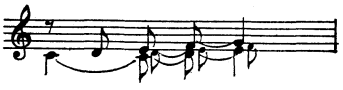


В быстрых пассажах legato порой прибегают к «двойному связыванию»:

430



Исполнение:
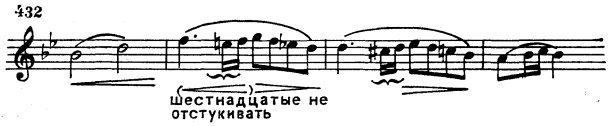
431



Для достижения подлинного legato помимо связывания известную помощь оказывают и динамические градации, например:

Концерт B-dur (K. 595), первая часть, первое соло:
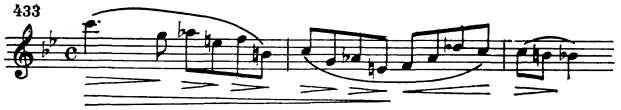
432



Плоские пальцы! Связывать!

Первая часть, такт 100:

433
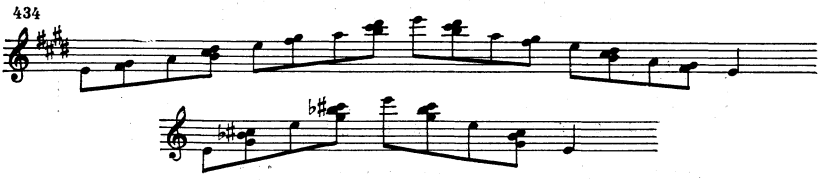


Только в том случае, если каждую вторую ноту в нисходящих квартах (g^2, e^2, h^1 и т. д.) брать заметно слабее, возникнет впечатление legato. В конечном счете хорошая игра legato зависит от внутреннего звукового представления. Тот, кто способен прочувствовать мелодические линии, всегда будет исполнять legato лучше, нежели тот, кто видит в игре legato только механическую задачу.

2. Гаммы и трезвучия. Предпосылкой для игры без толчков является эластичность запястья и молниеносное реагирование первого пальца при подкладывании. Наилучшее положение руки в гаммах — «диагональное», то есть такое, при котором предплечье находится под острым или тупым углом к клавиатуре; третий палец — как можно дальше от края клавиши; движение локтя как бы предшествует движению всей руки. То же положение пригодно и для арпеджио. Хорошо себя зарекомендовали такого рода упражнения:
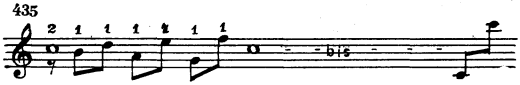
Молниеносно быстрая подготовка следующего звука:

434



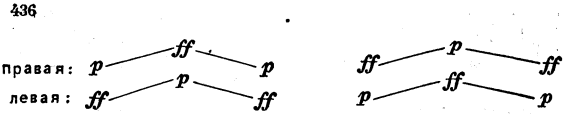
Упражнения для первого пальца:

435
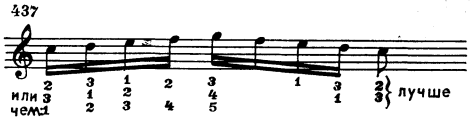


Играть гаммы обеими руками надо и с динамическими оттенками:

436



Аппликатура в произведениях Моцарта — особая проблема; необходимо по возможности избегать последовательности «плохих» пальцев — четвертого и пятого:
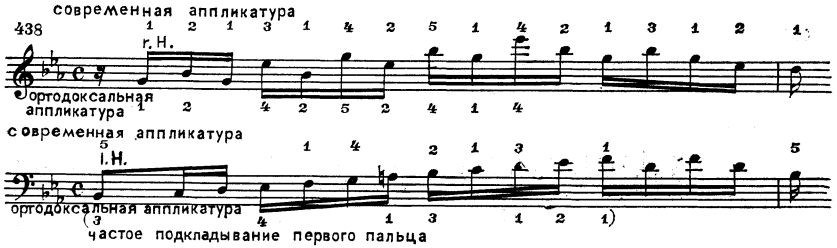
437
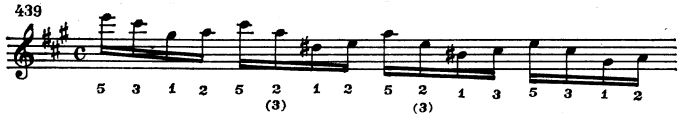


Играя Моцарта, лучше отказаться от школьного правила: первый и пятый пальцы не должны брать черные клавиши. Многие места можно сыграть хорошо и ровно только в том случае, если использовать «неортодоксальную» аппликатуру, например:

Концерт Es-dur (K. 482), первая часть, такт 176:
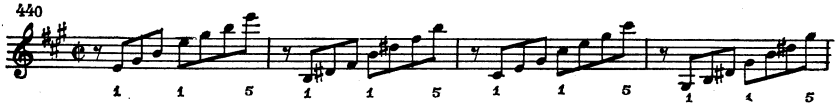
438
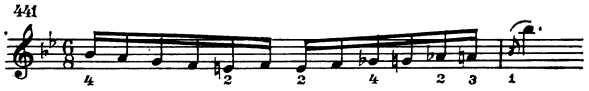


Концерт A-dur (K. 488), первая часть, такт 281:
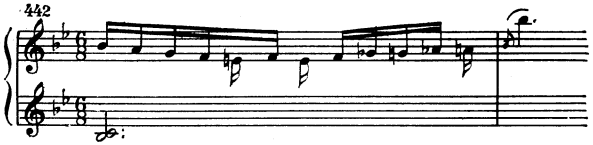


Концерт A-dur (K. 488), третья часть, такт 151:



Особенно неприятно следующее место из третьей части Концерта B-dur (K. 595), такт 68:

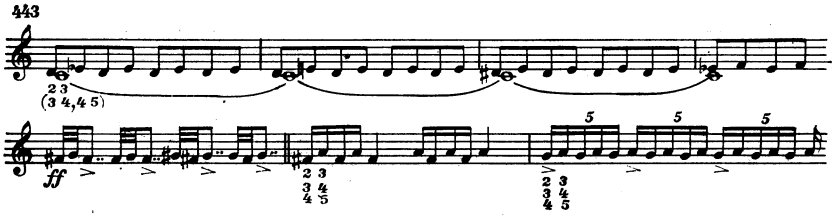


В таких случаях можно прибегнуть к помощи левой руки:



3. Трели. У некоторых пианистов — великолепное «врожденное» умение играть трели, а иным приходится упражняться годами, чтобы добиться хорошего результата. Таким пианистам может пригодиться ряд указаний.
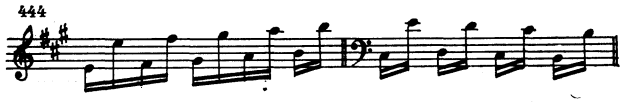
Трель прежде всего должна быть равномерной. Лучше медленная, но ровная трель, чем быстрая и «спотыкающаяся». Некоторые упражнения оправдали себя (играть без ударений, совершенно равномерно):



Разумеется, это только подготовительные упражнения. В пьесах советуем такую аппликатуру: 1/2, 1/3, 2/3, 2/4, 3/5. Здесь, конечно, большую роль играют индивидуальные особенности.
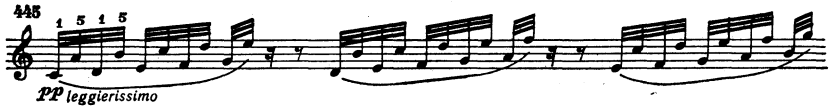
Для того чтобы добиться быстрого трельного вибрирования, рекомендуем пользоваться легкими вращательными движениями предплечья от локтя (в сочетании с быстрым движением пальцев).

4. Октавы. У Моцарта очень часто встречаются так называемые ломаные октавы:
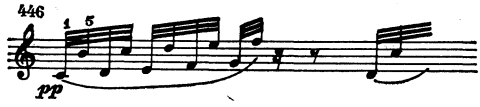


Такие октавы играются вращательным движением предплечья, а иногда и всей руки (пальцы при этом фиксированы и практически неподвижны). К сожалению, при обучении на это движение часто не обращают должного внимания.

Очень полезно следующее упражнение:



Во время паузы надо высоко подымать руку (по меньшей мере, на 20 см от клавиатуры). Запястье с помощью предплечья должно совсем легко, свободно и быстро вибрировать.

Это упражнение можно играть и септимами:
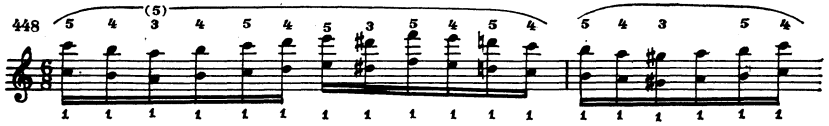


Только тогда, когда оно станет получаться, можно перейти к октавам. Иногда верхние ноты берут раньше времени. При подобных ошибках хороши такого рода упражнения:



У Моцарта нередко встречаются октавы legato. Их исполнение требует, как известно, преодоления определенных трудностей.

Соната A-dur (K. 331), первая часть, вариация III:
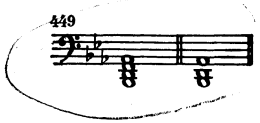


Недостаточно связывать один лишь верхний голос. Впечатление игры legato возникает только в том случае, если и первый палец играет связно. Это «связывание с самим собой» первого пальца требует его подвижности. Особенно важно, чтобы была подвижна ногтевая фаланга первого пальца. Палец этот должен как можно позже покидать клавишу, а затем молниеносно, но без ударения, брать следующую. Чем короче разрыв, образующийся между двумя звуками, тем лучше.

Упражнение: играть мелодии одним лишь первым пальцем!

Упомянем как курьез, что Моцарт знал также глиссандо двойными нотами. Однако они попадаются у него только в исключительных случаях (глиссандо секстами в конце Вариаций на тему «Lison dormait», K. 264, и глиссандо октавами во второй авторской каденции ко второй части Концерта G-dur, K. 453), ибо такого рода виртуозность, по-видимому, была ему не по душе.

Как уже было сказано в главе «Звучность в произведениях Моцарта», у него часто встречаются в самом низком регистре фортепиано аккорды в тесном расположении. На моцартовском фортепиано они звучали полно и округло, на современном же рояле — плохо. Для того чтобы они прозвучали хоть в какой-то степени сносно, можно их иногда изменить. Если, например, во второй части Сонаты c-moll (K. 457), такт 53, опустить в аккорде квинту:

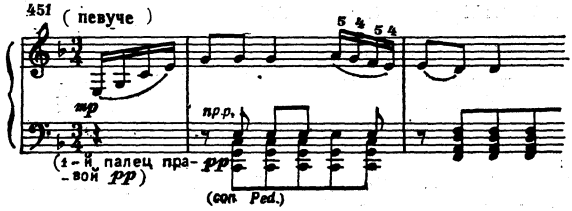


звучность значительно улучшится. При этом и *d* (терцию) надо брать слабее, чем остальные звуки.

В Andante cantabile из Сонаты a-moll (K. 310), начало разработки, в сопровождении имеются следующие аккорды:



Моцарт представлял себе, что этот аккомпанемент будет полнозвучным, «теплым» (наподобие звучности низких струнных инструментов). Сегодня же на большинстве роялей это сопровождение звучит отвратительно. Если же терцию в первом такте мы переставим на октаву вверх, то, несомненно, приблизимся к задуманной Моцартом звучности в гораздо большей степени, чем в том случае, если, соблюдая верность букве, сыграем аккорд в тесном расположении. При этом нужно, конечно, взять правой рукой дециму:
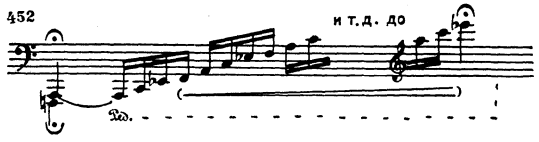


Только на некоторых концертных фортепиано со светлой интонировкой хорошо звучит и оригинальное изложение [97].
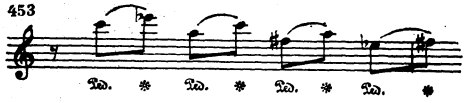
Левой педалью не следует пользоваться слишком часто. К сожалению, широкое распространение получила скверная манера автоматически нажимать эту педаль в любом месте, где предписано *piano*. Звучность становится ведь не только более тихой, но изменяется и ее окраска — большей частью ухудшается. Хороший пианист должен уметь играть *ppp* без левой педали.

Вопрос о том, как педализировать, часто возникает при исполнении произведений Моцарта. Педалью можно пользоваться в кантилене, разумеется, часто ее сменяя. Иногда же из-за густого звучания приходится от нее отказываться. Злоупотребление педалью нарушает фразировку. Паузы в мелодии ни в коем случае не должны быть «затушеваны» педалью. Само собой разумеется, что при staccato или non legato вообще не надо к ней прибегать [98]. Интересные проблемы, связанные с педализацией, возникают при игре разложенных трезвучий, которые часто встречаются у Моцарта. Абсолютно неправильно играть все такие арпеджио на педали; во многих случаях она очень утяжелила бы звучность. Правда, и в произведениях Моцарта есть места, где звучание фортепиано должно быть гулким и где явно требуется педаль. Кульминация первой части в Концерте c-moll (К.491), такт 332 и дальше (здесь — драматичное состязание фортепиано со всем оркестром), принадлежит именно к таким местам. Сюда же надо отнести и
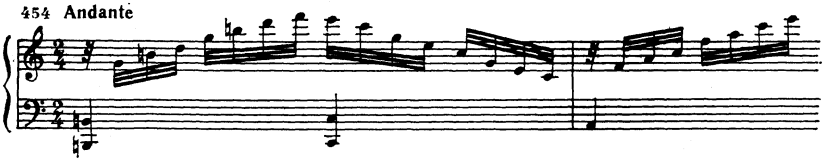
бурные порывы арпеджио в Фантазии C-dur (K.394), такт 46, которые на моцартовском фортепиано звучали еще более впечатляюще, чем на современном; и тот отрывок из Фантазии c-moll (K.475), в котором арпеджио, словно ракета, устремляется ввысь от самой низкой ноты моцартовского фортепиано!
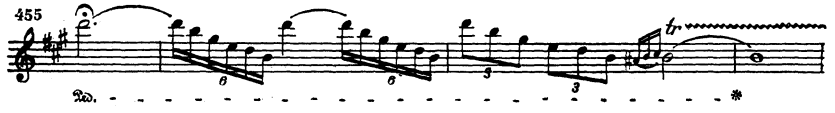


Четырьмя тактами раньше, чтобы не нарушить фразировки, педаль следует менять по четыре раза в такте:



Драматичная звучность разложенных трезвучий встречается, однако, относительно редко. Большей частью такие трезвучия появляются там, где Моцарт стремится к благозвучию, например в Концерте Es-dur, K.449, вторая часть, такт 103 и следующие:



В такого рода местах сочетание staccato и legato с педалью порождает чарующую звучность. Частая смена педали позволяет утончить эту звучность. Очень красивы педальные эффекты (Моцарт, несомненно, имел их в виду) в заключительной части авторской каденции к Концерту A-dur (K.488):



Но многие разложенные трезвучия лучше всего играть безо всякой педали, так как очень тонкое звучание больше всего соответствует характеру этих эпизодов. Вот два примера:
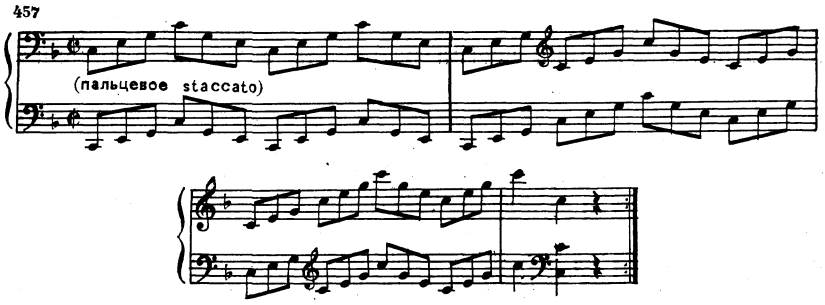
Концертное рондо D-dur (К.382), такты 41—56 (согласно автографу):

456
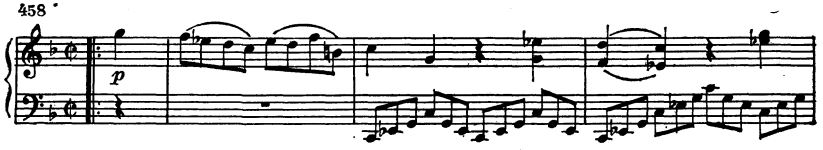


Соната F-dur (К.533/494), первая часть, заключение экспозиции:

457



«Жемчужный» характер этих фигур может быть надлежащим образом передан только без педали. К тому же сочетание голосов в последующих тактах не допускает употребления педали:

458



Исполнение произведений Моцарта требует очень точной и частой смены педали. Тонкое звукоизвлечение — основное требование, предъявляемое к исполнению музыки Моцарта, — предполагает скорее экономную, нежели расточительную педализацию. Исполнитель произведений Моцарта должен стараться ничем не повредить чистоте, прозрачности и ровности, что тогдашняя эстетика называла «отчетливостью музыкального языка». В «Эстетике» Шубарта сказано: «*Вто-*

рое свойство хорошего музыкального исполнения — отчетливость. То, что непонятно, не воздействует на сердце. Следовательно, нужно тонко очерчивать каждую музыкальную запятую, больше того — каждую отдельную ноту; упражняться в игре отрывистых звуков (ведь нет ничего более отчетливого, чем фраза staccato); никогда не бормотать, когда должно говорить; и в особенности стремиться к рельефности исполнения» [99].

«ЭКСПРЕССИЯ И ВКУС»

Как известно, Моцарт был выдающимся пианистом. Необыкновенная игра этого художника всегда встречала самое восторженное одобрение. Технические трудности он научился преодолевать еще в раннем возрасте и поэтому все свое внимание сосредоточил исключительно на художественной стороне исполнения.

«Он [пианист Рихтер] *играет много; но что касается исполнения, оно, как вы услышите, слишком грубо, слишком вымучено и безо всякого вкуса и чувства. А во всем остальном — лучший человек в мире, без малейшей гордости. Он, не отрываясь, смотрел на мои пальцы, когда я ему играл. Затем всякий раз говорил: бог ты мой! какого только труда, прямо до пота, мне стоит все это, и я, однако, не получаю одобрения, а вы, мой друг, у вас это все получается шутя. — «Да, — сказал я, — мне тоже пришлось потрудиться для того, чтобы не нужно было больше трудиться теперь»* [100].

Эта цитата — одно из тех часто встречающихся в письмах Моцарта высказываний, в которых он говорит о хорошем исполнении, всегда употребляя при этом слова «экспрессия», «выразительность», «чувство», «вкус». Итальянку Регину Стринасачи он хвалит *«как очень хорошую скрипачку; в ее игре очень много вкуса и чувства»* [101].

А сестре он дает такой совет:

«играть их [сонаты Мысливечека] *следует с очень большой экспрессией, вкусом и темпераментом и выучить наизусть. Ибо сонаты эти таковы, что должны понравиться всем людям; их легко выучить наизусть, и они привлекут внимание, если играть их с надлежащей точностью!»* [102].

О Клементи Моцарт высказался отнюдь не с похвалой:

«Клементи — шарлатан, как все итальянцы... Что у него очень хорошо выходит, так это пассажи терциями; но ведь в Лондоне он потел над ними дни и ночи. Кроме них у него нет ничего, абсолютно ничего, ни малейшего исполнительского мастерства, ни вкуса; чувства — еще меньше» [103].

А в другом месте сказано:

«... впрочем, у него ни на грош нет ни вкуса, ни чувства — голый техник...» [104].

Клементи же дивился Моцарту:

«Я до сих пор не слышал никого, чье исполнение было бы столь прелестно и умно» [105].

Произнеся эту похвалу, Клементи только присоединился к общему мнению современников. Диттерсдорф в своей автобиографии приводит разговор с императором:

«Император: Вы слышали, как играет Моцарт?

Диттерсдорф: Уже три раза.

Император: Как он вам нравится?

Диттерсдорф: Так, как он должен нравиться каждому знатоку.

Император: А Клементи вы также слышали?

Диттерсдорф: Я его также слышал.

Император: Некоторые во главе с Грейбихом предпочитают его Моцарту. Каково ваше мнение об этом? Выкладывайте прямо!

Диттерсдорф: В игре Клементи господствует голое мастерство, у Моцарта же и мастерство, и вкус.

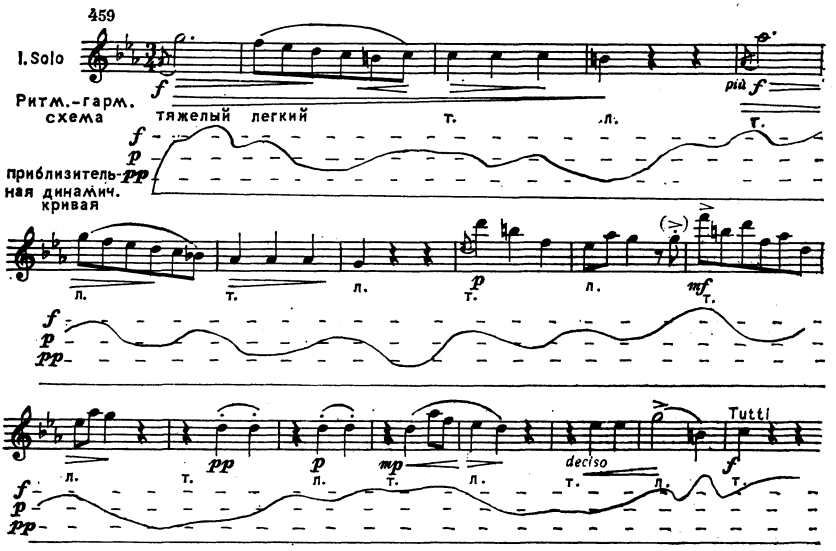
Император: Именно это сказал и я» [106].

Еще Моцарт-отец сказал о tempo rubato, что его *«легче показать, чем описать»*. Слова эти еще в большей степени относятся к понятию «экспрессия», гораздо более широкому и значительно дальше отстоящему от рационально постигаемого. Все же мы хотим рискнуть и попытаться сказать кое-что об искусстве исполнительской выразительности, искусстве, которым Моцарт, по-видимому, владел в высокой степени.

Как не раз упоминалось, нотная запись Моцарта содержит только намеки на то, как надо играть. Так, его динамические обозначения — только общие указания, и подлинную силу какого-нибудь *f* мы научаемся постигать тогда, когда проникнем в его творения мыслью и чувством. Однако вопрос о том, играть ли тише или громче, большей частью не имеет столь важного значения, как прочувствование мелодии, ощущение напряжения и разрядки. Ни одна нота мелодической линии не должна быть жесткой и мертвой, любой звук должен находиться в точном соотношении с целым. В пределах одной динамической градации у каждого звука своя, только ему свойственная сила и степень интенсивности.

Попытаемся показать графически эти столь важные для формирования мелодической линии колебания динамики.
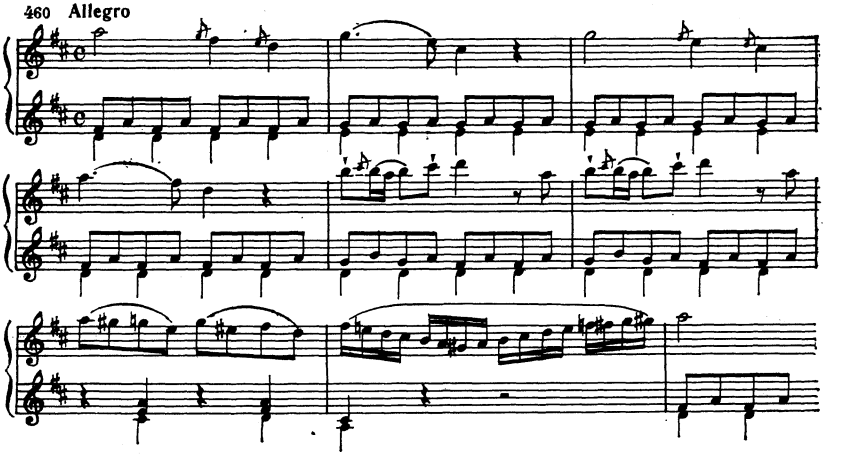
Концерт c-moll (K.491), первая часть:
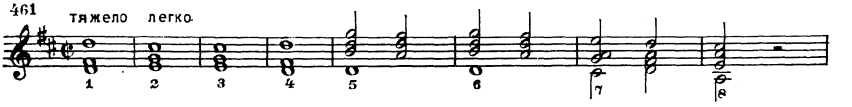


Когда гармонические, ритмические и мелодические опорные пункты совпадают, могут возникнуть преувеличенное акцентирование метрической основы, «ухабы» при переходе от одной тактовой группы или тактовой черты к другой. Нужно стараться всячески этого избегать. Все крупные композиторы мастерски умели, когда нужно, сдвигать мелодические опорные пункты так, чтобы они не совпадали с ритмическими и гармоническими. Такие сдвиги часто невозможно найти, идя рациональным путем.

Существуют многочисленные труды о гармонии, множество работ о ритме, но хорошего учения о мелодии еще нет; происходит это потому, что как в сочинении, так и в исполнении мелодии мы большей частью опираемся на наше художественное чутье (которое может быть удивительно надежным). В тех немногих правилах, которые могут быть рационально постигнуты и пригодны для практики (вроде того, что задержание акцентируется, а разрешение — нет), играют роль не одни только принципы мелодического развития, но также гармонические и ритмические принципы.

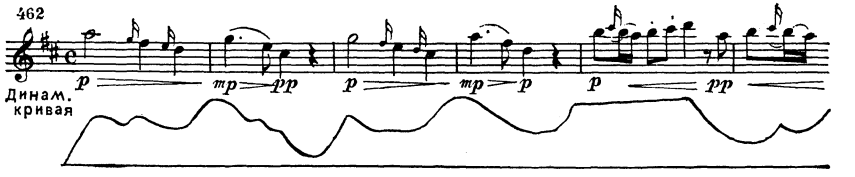
Следующий пример (тема Рондо D-dur, K.485) — обычный период, состоящий из двух восьмитактов:



Само собой разумеется, что с ритмо-метрической точки зрения такты 1, 3, 5 и т. д. — сильные, а такты 2, 4, 6 и т. д. — слабые. Рассмотрение гармоний дает подобную же картину:
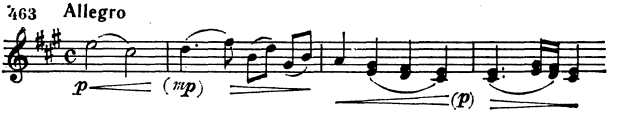


Но в мелодическом отношении было бы неверно акцентировать такты 1 и 3. Художественное чутье требует, чтобы такты 2 и 4 (и особенно 4!) были исполнены не слабее, а, наоборот, чуть сильнее:
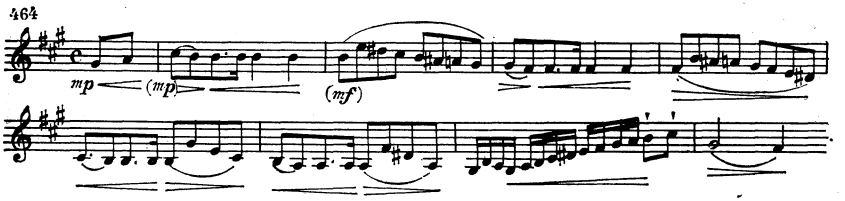


Если акцентировать метрически сильные доли в тактах 1 и 3, тема лишится очарования, даже зазвучит банально. В крайнем случае, можно сделать упор на тактах 1 и 4, а такты 2 и 3 — сыграть слабее. Впрочем, начиная с такта 5, сильная доля снова располагается соответственно гармонически-метрическому принципу, так что два мелодически опорных такта (4 и 5) следуют один за другим.

Нечто аналогичное происходит в главной и побочной темах первой части Концерта A-dur (К.488):

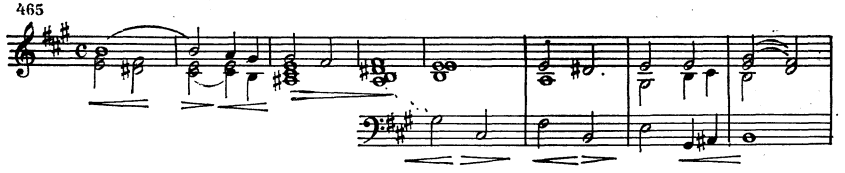


Побочная тема:



Здесь мелодические опорные пункты — в тактах 2, 4 и 8, а также в середине тактов 5 и 6. Разумеется, указанные небольшие crescendo и diminuendo, которые чуть усиливают или ослабляют напряжение, никоим образом не следует преувеличивать.

Естественное сжатие мотивов в побочной теме исполнено необыкновенной прелести: строение тактов 5 — 6 в точности соответствует строению тактов 1—4. Мелодическая ячейка, занимавшая целый такт, теперь охватывает полтакта, что показано и лигами. Меньшее число нот «уравновешивается» бóльшим мелодическим напряжением (секста вместо кварты). Мелодическая линия в тактах 7 и 8, снова построенная по целым тактам, закругляет тему. Гармоническое развитие протекает несколько по-иному, чем мелодическое:



(Самое сильное гармоническое напряжение — двойная доминанта в такте 3.)

Тема эта — чудо музыкального искусства!

Устремление мелодического напряжения ко вторым (и четвертым) тактам встречается у Моцарта в кантиленных темах очень часто. Например, в концертах для фортепиано по этому принципу построены

следующие темы: G-dur (K.453), первая часть, главная и побочная темы; F-dur (K.459), первая часть, главная тема; G-dur (K.467), все темы концерта; Es-dur (K. 482), все темы первой части и т. д. Здесь и впрямь можно говорить о стилистическом принципе.
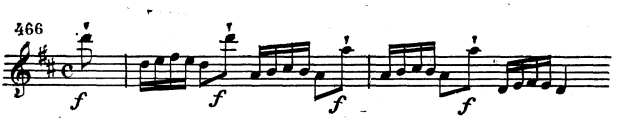
Нелегко перевести мелодическое переживание из области музыкального инстинкта в область сознания. К подобным попыткам возвращались, однако, не раз, и порой они увенчивались успехом. Еще в трактатах XVIII столетия, в которых значительное место занимал вопрос о мелодической выразительности, содержались некоторые, по большей части, правда, несколько примитивные, правила исполнения мелодической линии. Так, например, Кванц настаивает на том, чтобы клавирист *«разного рода ноты, требующие интенсивности (Nachdruck), ударял с большей живостью и силой».*

«К ним относятся длинные ноты, чередующиеся с более короткими; далее ноты, с которых начинается главная тема; затем, главным образом, диссонансы» [107].

И у Леопольда Моцарта сказано:

«Особая выразительность или усиление звука большей частью сопутствует сильной доле, которую итальянцы называют nota buone... если только композитор каким-либо способом не указывает на выразительность иного рода» [108] [например, в синкопах].

«В веселых пьесах чаще всего ставят акцент на самую высокую ноту, чтобы сделать исполнение достаточно живым. В таких случаях ударение приходится порой на последнюю ноту второй и четвертой четвертей в такте на четыре четверти; в такте же на две четверти — на конец второй четверти; особенно, если пьеса начинается из-за такта, например:
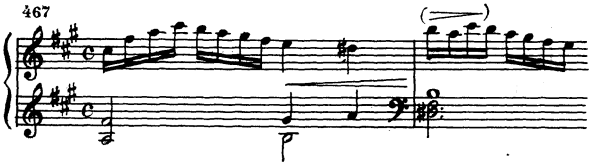


Однако в медленных и печальных пьесах всего этого делать нельзя, ибо затактную ноту не нужно тогда обрывать, а додерживать и исполнять певуче» [109].

Особого внимания заслуживают очень часто встречающиеся у Моцарта задержания. Необходимо строго придерживаться правила: разрешение следует спеть или сыграть слабее, чем слегка акцентированное задержание.

Бывают, разумеется, исключения из этого правила, когда по «соображениям более высокого порядка» требуется противоположное, а именно акцентирование разрешения, как, например, в Концерте A-dur (K. 488), первая часть, такт 126 (и 256):

467



Здесь мелодия должна взметнуться вверх. Diminuendo разорвало бы линию и было бы поэтому неуместно. Другой пример — в финале Концерта d-moll (К. 466), такт 103:

468
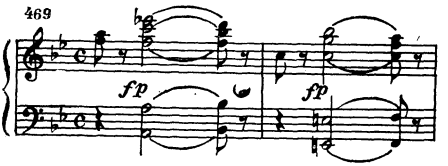


И здесь надо акцентировать разрешение *e*, иначе его не будет слышно. Причина кроется в том, что длительность разрешения по сравнению с длительностью задержания слишком коротка.

Вернемся к изложенному выше правилу. В местах подобного рода Моцарт часто вписывает особый динамический знак, указывающий на правильное ударение:

Фортепианное трио B-dur (К. 502), первая часть, такты 52—53:

469



Хороший музыкант не совершит ошибки: снимая последнюю четверть, он не сделает непроизвольного акцента.

Если речь идет не о задержаниях, то вторую ноту под лигой вовсе не всегда следует брать слабее. Так, при скачках вверх вторые ноты необходимо иногда играть сильнее, чем первые, например в следующем месте:
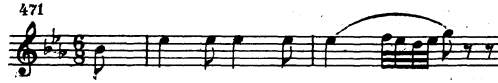
Концерт Es-dur (К. 482), третья часть, второе tutti:

470
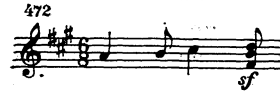


Если не сделать на es^3 небольшого ударения, место это прозвучит тускло и бесцветно. И в теме той же части не следует g^2 играть динамически слабее, чем es^2:

471
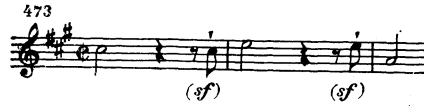


Пианист Дину Липатти справедливо заметил в письме к одному молодому коллеге[110], что хороший музыкант должен направлять внимание главным образом на слабые доли такта, ибо сильные, благодаря своему привилегированному положению в такте, сами проявят себя. По этой причине многие композиторы, выписывая акценты, старались привлечь внимание к слабым долям. И Моцарт во многих произведениях указывал выразительные акценты на слабых долях такта, как, например, в теме Сонаты A-dur (K. 331), такт 7:

472



или в Фантазии c-moll (K. 475), второе Allegro, такты 29 — 31. Но и там, где Моцарт не обозначил акцентов на слабых долях, исполнителю часто приходится выделять именно их. Например, в финале Концерта A-dur (K. 488), такт 129 и следующие, а также такт 151 и следующие:
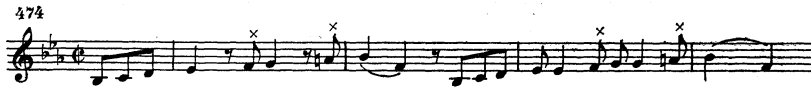
473



В подобного рода местах короткие ноты (в данном случае восьмые) нужно отчетливо акцентировать, так как в противном случае в быстром темпе они не будут слышны.
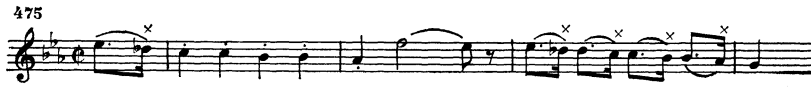
В побочной теме первой части Концерта Es-dur (K. 482) большей частью «проходят мимо» восьмых, и они недостаточно отчетливо слышны:

474



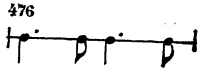
В живых темпах, как, например, в Концерте c-moll (K. 491), третья часть:

475



на шестнадцатых должен быть сделан ощутимый акцент, иначе их не расслышать. Сказанное относится и к такого рода ритмическим фигурам в сопровождении:

476



(такты 21 и 29 той же части).
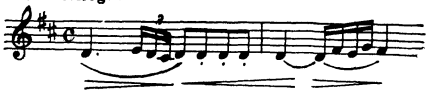
Акцентировать следует не четверти с точками, а восьмые. И в приведенном выше примере № 460 из Рондо D-dur (K. 485) восьмые в тактах 2 и 4 не должны быть «проглочены».

При повторяющихся звуках, очень часто встречающихся у Моцарта, опасность безжизненного исполнения особенно велика; поэтому надо взять себе за правило почти никогда не играть одинаково две соседние ноты. Приведем несколько примеров:

Концерт D-dur (K. 537), тема первой части:

Приблизительное исполнение:
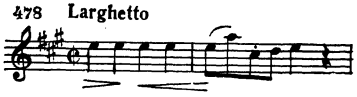
477 Allegro



(Это crescendo, усиливающее напряжение, следует, разумеется, исполнить очень сдержанно. При этом — никакой нарочитости.)

Тема второй части:

478 Larghetto
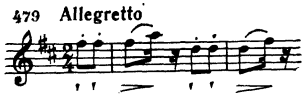


(Первую ноту можно сыграть *p;* вторую — чуть слабее; третью — немного сильнее второй, но не так сильно, как первую; четвертую — почти так же сильно, как первую; пятую — несколько сильнее.)

Тема третьей части:

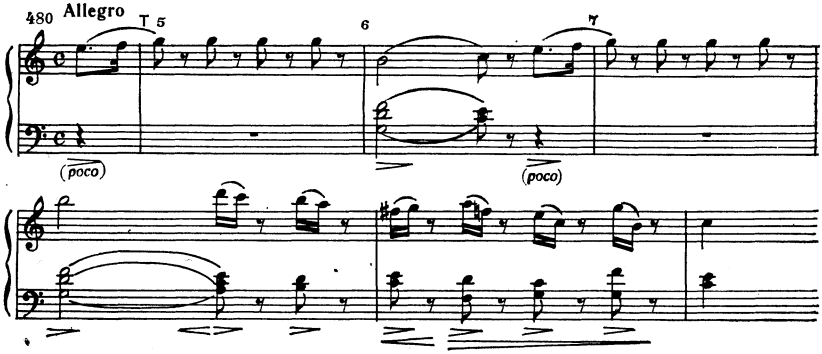
Приблизительное исполнение:

479 Allegretto
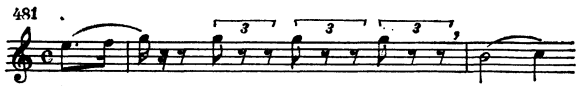


Ноты эти надо сыграть коротко, с большим внутренним напряжением.

В качестве «исключения, подтверждающего правило», назовем тему Концертного рондо D-dur (K. 382); особую прелесть придает ей абсолютно ровное исполнение повторяющихся звуков. То же может быть, вероятно, сказано и по поводу повторяющихся звуков в фортепианном трио C-dur (K. 548), первая часть, такт 5 и следующие:
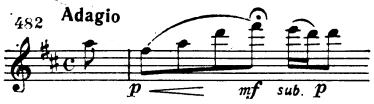


Такт 6 производит впечатление иронического поклона; невольно чувствуешь себя перенесенным в мир «Свадьбы Фигаро». Каждое из этих многочисленных *g* нужно правильно «отмерить». Восьмые паузы между ними имеют большое значение, и их следует обязательно выдерживать. Здесь, как и всюду в произведениях Моцарта, паузами нельзя пренебрегать! Для того чтобы подчеркнуть юмористический характер, можно даже на какую-то малую долю секунды оттянуть начало тактов 6 и 8, повторяющиеся *g* выдерживать чуть меньше, чем написано, — примерно так:



Люфтпауза перед тактовой чертой должна быть столь коротка, чтобы равномерное течение метрических долей никоим образом не пострадало. Такого рода замедления и вздохи вообще играют у Моцарта, музыка которого связана с пением, большую роль. Часто следует ввести вздох, небольшую цезуру перед вступлением новой темы, как, например, во второй части Концерта Es-dur (K. 482), такт 124, перед вступлением мотива у флейты. Без такой цезуры последующий фрагмент в C-dur уже с самого начала был бы лишен необходимого покоя. Однако вводить цезуры в середине кантиленных тем с музыкальной точки зрения было бы большой ошибкой, так как они искромсали бы мелодии, которые должны восприниматься как нечто целое. Великие
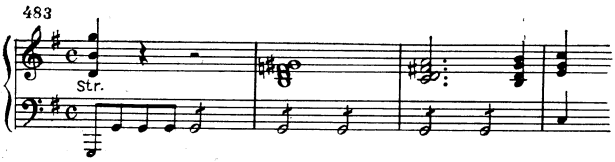
интерпретаторы во все времена умели плести гибкую нить мелодии, умели так чередовать в музыке подъемы и спады, что цельность формы выявлялась полностью. Неоправданное растягивание фраз — самое скверное прегрешение против хорошего вкуса. Недавно один известный скрипач сыграл первое соло из Adagio скрипичного концерта G-dur (K. 216) так:



и не один раз, а при каждом возвращении темы! Если к этой фразе подставить какие-нибудь слова в соответствующем речевом ритме, например «Mein Trost und meine Freude» *, то получилось бы следующее произнесение: «Mein Trost und meinääh Freude». Чего-либо подобного не простили бы и опереточному тенору! Такие погрешности против здорового музыкального вкуса публика и пресса редко замечают. Моцарт, наверное, высказался бы об этом музыканте так: «*... у него ни на грош нет ни вкуса, ни чувства*». Газеты же, почти без исключения, хвалили «выразительную» игру скрипача. Кстати, метод подстановки слов для обретения ясности в тех местах, где трудно постигается характер музыки, — одно из самых старых и вместе с тем лучших средств для развития хорошего мелодического чутья.
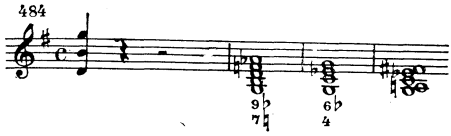
«Экспрессия», естественно, не ограничивается одной лишь только мелодией; ритм и гармония также служат выразительности. У Моцарта мелодика, гармония и ритм неповторимым образом взаимосвязаны. К сожалению, мы вынуждены отказаться от подробного исследования ритмики Моцарта — это вышло бы за рамки книги. И в отношении гармонической выразительности нам также приходится ограничиться лишь некоторыми замечаниями [111].

У Моцарта встречаются уже «романтические эпизоды», в которых выразительность определяется не столько мелодическим движением голосов, сколько общим звучанием. Нам кажется, что такого рода случай имеет, например, место в эпилоге первой части Концерта G-dur (K. 453):

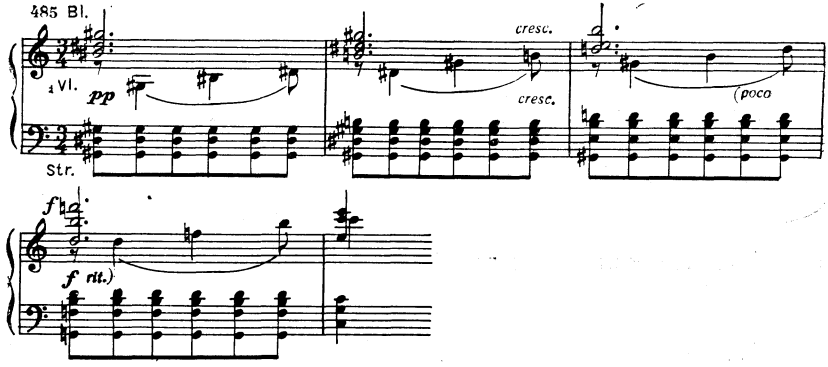


* «Мое утешение и моя радость» *(нем.)*.

Gis во втором такте каждый слушатель воспринимает (энгармонически) как *as*. Следовательно, он ждет:
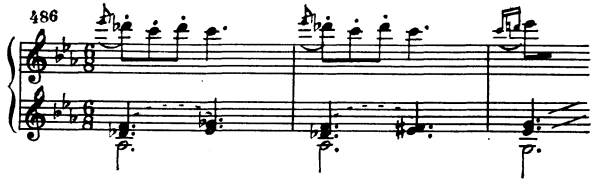


и изумляется, когда предполагаемое *as* неожиданно разрешается в *a*. В коде (такт 332) выразительность этого места усиливается благодаря противоположному движению деревянных духовых. И вторая часть этого концерта с ее необычайно дальними модуляционными отклонениями содержит некоторые неожиданные гармонические повороты. Четырехтактное возвращение (начиная с такта 86) из Gis-dur (V ступень cis-moll) в C-dur — прекрасная и даже для Моцарта исключительно смелая модуляция. C-dur воздействует как откровение, как «сноп света»:



Для того чтобы эта гармоническая последовательность произвела должное впечатление, лучше всего несколько замедлить здесь темп.

И в финале Концерта c-moll (K. 491) Моцарт достигает сильнейшего воздействия путем энгармонических переосмыслений:

Третья часть, такт 233:
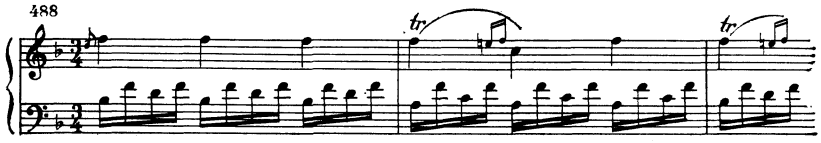


Всякий инструменталист интонировал бы *fis* в такте 234 несколько выше, чем *ges* в предшествующем такте. Пианист, к сожалению, не может с помощью звуковысотной интонации дать такие градации выразительности. У него остается только возможность акцентировать *fis*, вводный тон к следующему за ним *g*: акцентированные ноты всегда ощущаются как несколько более высокие, чем неакцентированные[112].

В Adagio из Концерта A-dur (K. 488), такт 6, в правой руке — *his*, задержание перед *cis*, и это *his* из-за баса *a* также ошибочно энгармонически воспринимается слушателем как *c* (малая терция от звука *a*). Хотя этого обмана слуха совсем избежать нельзя, необходимо и здесь акцентировать задержание *his*. В момент разрешения внимательный слушатель «задним числом» сможет исправить свою ошибку.
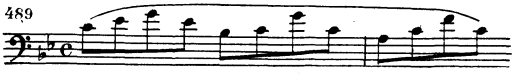
Сопровождение также способствует выразительности. Например, главной теме первой части Сонаты a-moll (K. 310) страстный характер придает именно аккомпанемент, построенный на повторно ударяемых аккордах. Их нужно играть совершенно ровно и непоколебимо как динамически, так и ритмически.

Излюбленные «альбертиевы фигуры» 
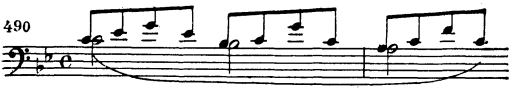
то подчеркивают лирический характер темы (например, в главной теме Концерта A-dur, K. 488), то, благодаря известной остроте фортепианной звучности, способствуют выражению радости, например в Концерте для трех фортепиано F-dur (K. 242), третья часть, такт 132:



В первом случае их нужно играть легко и связно, во втором — staccato. При связном исполнении «альбертиевых фигур», которые сопровождают лирические темы, отдельные ноты, и прежде всего басы, можно задерживать, то есть держать дольше, чем полагается по их длительности, как, например, в Концерте B-dur (K. 595), первая часть, такты 79—80:



Исполнение:



или в Сонате C-dur (K. 545), начало первой части. Такое «передерживание», несомненно, соответствует замыслу Моцарта; об этом с большой убедительностью свидетельствуют его ансамблевые произведения с фортепиано и фортепианные концерты, где подобные «альбертиевы фигуры» постоянно поддерживаются выдержанными гармониями у других инструментов.

Если в сопровождении — спокойные гармонии, как, например, в теме вариаций из Сонаты A-dur (K. 331), то нужно следить, чтобы по силе звука оно было значительно слабее мелодического голоса. Та или другая сила звучности зависит от суммы громкости отдельных голосов. Тайна поющего piano заключается в том, что мелодический голос играют чуть громче, чем *p* (приблизительно *mf*), сопровождение — чуть тише, чем *p* (приблизительно *pp*), — разумеется, оно не должно при этом вовсе пропадать. Бас часто следует немного выделить, средние же голоса отодвинуть.

Музыка, конечно, не только игра абсолютных форм; она передает весь мир человеческих переживаний. Прежде всего оперы и другие вокальные произведения Моцарта не оставляют никакого сомнения в том, что главное для него состояло именно в этом выражении человеческих переживаний:

«Я с самого начала советую вам: выразительность! Хорошо обдумать смысл и силу слов! Серьезно поставить себя в положение Андромеды и проникнуться ее настроением! Вообразить, что вы — она! Если вы пойдете по этому пути, то при вашем великолепном голосе и при

вашем прекрасном исполнении вы несомненно скоро очень отличитесь» [113].
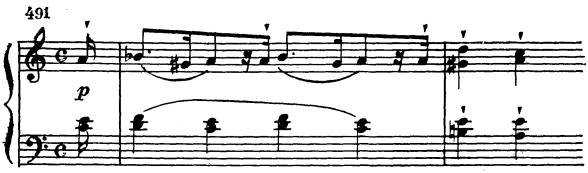
Не только вокальная музыка, но и инструментальное сопровождение принимают участие по воле Моцарта в выражении настроений, выходящих за рамки чистой музыки:

«Вот ария Бельмонта в A-dur «O, wie ängstlich, o wie feurig» [«О как робко, о как пламенно»]. Знаете ли вы, как я это выразил и даже дал почувствовать трепет его сердца? — двумя скрипками в октаву. Эту арию любят все те, кто ее слышал, — и я тоже. И она прямо написана для голоса Адамбергера. Вы чувствуете трепетание, видите, как вздымается взволнованная грудь, — это выражено crescendo; слышите шепот и вздохи — они выражены засурдиненными первыми скрипками и флейтой, звучащими в унисон» [114].
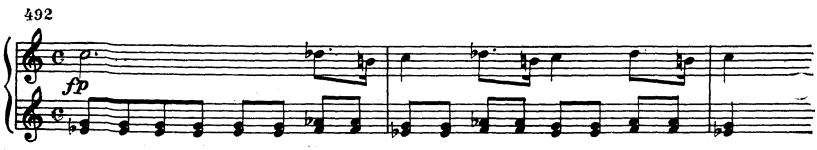
Примеров подобного рода в музыке Моцарта множество. Вспомним хотя бы терцет «Weht leiser, ihr Winde, sanft schaukle die Welle *» из первого акта оперы «Cosi fan tutte», где скрипки точнейшим образом передают мягкий плеск волн.

В музыке для фортепиано нет этого непосредственного выражения чувств словами. Однако оперные образы, настроения и переживания часто встречаются не только в его оперной музыке [115]. В Фантазии c-moll (K. 475), такт 49 и дальше, Моцарт дает взволнованную фигурацию, которая почти буквально повторяется во втором акте (сцена № 9) оперы «Cosi fan tutte».

Фантазия c-moll (K. 475):



«Cosi fan tutte»:



Оркестр играет мотив при словах Феррандо: «Na, welch schreklichen Aufruhr und welche Qualen getäuschter Liebe fühl ich im Herzen!» **

* «Вейте тише, ветры, нежно раскачивайте волны» (*нем.*).
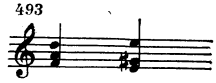
** «О, какое страшное смятение и какие муки обманутой любви чувствую я в сердце!» (*нем.*).

Вероятно, совсем схожие такты в Фантазии выражают то же настроение, (Бессильное отчаяние человека при неожиданном повороте судьбы).

Можно привести бесчисленное множество параллелей между вокальной и инструментальной музыкой Моцарта. В этой связи интересно отметить, что Моцарт перенял в неизменном виде из музыки барокко многие средства, символизировавшие различные аффекты [116]. Самым известным в этом отношении примером служит хор латников из второго акта «Волшебной флейты», который Моцарт создал идентичным не только по технике, но и по духу хоральной прелюдии Баха [117]. Менее известно, что и пунктирный ритм старых французских увертюр встречается у Моцарта в том же значении, что и в XVII столетии, — как символ величественного, возвышенного; например, в Qui tollis большой Мессы c-moll (K. 427), в Rex tremendae majestatis Реквиема или во вступительных аккордах увертюры в «Волшебной флейте» *.

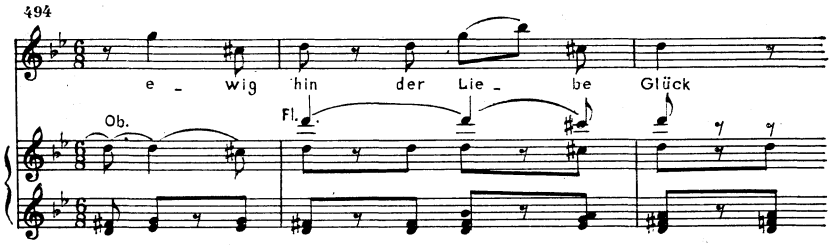
Фригийский каданс

493



еще задолго до Моцарта представлял собой символ наивысшего трагизма. И Моцарт применял его довольно часто именно в этом смысле, причем большей частью гармонически заострял путем повышения сексты (как увеличенный секстаккорд), например в арии «Ach, ich fühl's, es ist verschwunden» ** из «Волшебной флейты», где эта гармония встречается дважды на словах: «ewig hin der liebe Glück» *** (второй раз даже как увеличенный терцквартсекстаккорд):

494
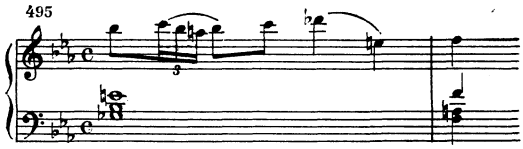


* После марша жрецов в начале второго акта «Волшебной флейты» имеются такие же пунктирные ритмы. К сожалению, эти затактные шестнадцатые почти всегда играют слишком медленно и тяжеловесно. Обозначенный темп — Adagio, alla-breve, следовательно, не слишком медленное Adagio. При спокойном движении по половинным нотам затакт нужно брать довольно коротко.

** «Ах, я чувствую, что оно исчезло» (*нем.*).

*** «Счастье исчезло навеки» (*нем.*).

Подобный же трагический смысл имеет эта гармония и в инструментальных произведениях, где она постоянно встречается, например в Концерте Es-dur (K. 482), первая часть, такт 138:



или в финале Концерта c-moll (K. 491), такт 219.

Некоторые схожие звуковые символы могут, однако, иметь несколько отличающиеся друг от друга значения. Так, например, фанфары, построенные на трезвучии, являются символом как жизнерадостного, жизнеутверждающего, так и героического, торжествующего. В арии Фигаро «Nun, fergiß leises Flehen» * все эти значения объединены. Аналогичные случаи — в главной теме Сонаты для двух фортепиано D-dur (K. 448) и в Трио C-dur (K. 548).

Как и всякая великая творческая личность, Моцарт умел использовать все средства выражения, известные его эпохе. Но средства эти были тогда гораздо тоньше, чем теперь, и реакция людей на оттенки выразительности значительно сильнее. То, что одно поколение воспринимает как перец, для следующего может стать солью, а для нового уже совсем выдохнуться. Или, выражаясь иносказательно: там, где прежде достаточно было легко постучать, чтобы вызвать то или иное ощущение, теперь часто требуется удар молота. Моцарт умел пассажами «производить эффект», который увлекал всех слушателей:

«...как раз в середине первого Allegro есть пассаж, который, как я знал, должен был понравиться; все слушатели были им очарованы и много аплодировали. Но так как тогда, когда я его писал, мне было известно, какой он произведет эффект, я в конце ввел его еще раз — ну и все пошло Da capo **...» [118].

В наше время такие средства воздействуют гораздо слабее. И гармонические дерзания, вроде хроматических нисходящих уменьшенных септаккордов и смелых модуляций, большей частью не оказывают особого воздействия на людей, слух которых притупился. «Какая божественная гармония!» — слышим мы порой от людей, прослушавших одно из самых тревожных и жутких произведений Моцарта — Концерт c-moll (K. 491). И разве уже Шуман не говорил об «эллинской грации» Симфонии g-moll (K. 550)?

---

* «Забудь нежную мольбу» (*нем.*).

** Сначала.

Изменение эстетического восприятия публики не остается, разумеется, без последствий для интерпретации произведений Моцарта. Из-за недостаточной чуткости нынешнего рядового слушателя часто приходится подчеркивать аффекты и делать более рельефными душевные контуры в глубоких и широко признанных моцартовских произведениях. Как далеко можно и должно здесь заходить — это, в конечном счете, вопрос индивидуальности и хорошего вкуса. Более экспрессивным исполнением музыку Моцарта не извратят, если не забывают при этом об ее внутренних границах, об ее ясности и красоте, об архитектурной стройности и прежде всего о ее возвышенности. Моцарт — великий композитор, и не надо бояться передавать его величие; приукрашенная кукольная интерпретация — результат неверного с исторической точки зрения взгляда на его музыку и несправедливого к ней отношения. Простота, в которой часто упрекали Моцарта более поздние поколения, — только кажущаяся. Современникам его музыка отнюдь не казалась простой. Наоборот, она считалась слишком многогранной и богатой.

«Он [Моцарт] бесспорно один из самых великих, самобытных гениев, и я до этой поры не знавал композитора, который обладал бы таким поразительным богатством мыслей. Мне бы хотелось, чтобы он не обращался с ними столь расточительно. Он не дает слушателям дышать; ибо стоит только захотеть обдумать какую-нибудь прекрасную мысль, как появляется другая, еще более великолепная, вытесняющая предыдущую, и все это идет без перерыва, так что в конце концов нет возможности сохранить в памяти ни одну из этих красот» [119].

Это — высказывание композитора Диттерсдорфа о сочинениях Моцарта. Многое пугало своей неведомой ранее смелостью. Известен случай, о котором поведал Рохлиц: в одном обществе любителей искусства вскоре после первого исполнения в Вене «Дон-Жуана» «столичные знатоки музыки» расценили это произведение как перенасыщенное, хаотичное и немелодичное [120].

Величие, о котором мы говорили, не должно в исполнении подменяться холодностью или чопорностью; менее всего — у Моцарта, в музыке которого больше прелести и очарования, чем у любого другого композитора. Особенно трудно изучить и передать словами обаяние, способность улыбаться даже в самом безнадежном положении. Моцарт далек и от пафоса, и от поверхностной чувствительности. Характерен для сущности Моцарта известный рассказ о том, как он порой воспринимал свою гнетущую бедность:

«Моцарт и его жена вовсю танцевали тогда по комнате. Когда Дейнер спросил Моцарта, не обучает ли он жену танцам, Моцарт засмеялся и сказал: «Мы только стараемся согреться, так как холодно, а мы не можем купить себе дров». Дейнер тотчас же убежал и принес дрова.

Моцарт взял их и обещал хорошо за них заплатить, когда у него будут деньги» [121].

Исполняя трагические или меланхолические произведения Моцарта, не следует лишать их известного обаяния, хотя в Симфонии g-moll (K. 550) грации и обаяния, разумеется, меньше, чем в «Kleine Nachtmusik» (K. 525). Без очарования невозможна интерпретация веселых, привлекательных, грациозных произведений, таких, например, как только что упомянутая «Kleine Nachtmusik» или Концертное рондо D-dur (K. 382). Здесь очарование определяет ценность интерпретации.

Все эти и предшествующие советы только в том случае имеют смысл, если правильно поняты и если их тактично применяют. Художника отличает от дилетанта чувство меры, ощущение тонкой, как лезвие ножа, границы между «слишком много» и «слишком мало». Моцарт, которому было чуждо всякое преувеличение, как никто, владел искусством находить середину, соблюдать меру. Поэтому его музыка и представляет пробный камень для хорошего вкуса.

В этом и надо искать основную причину тех трудностей, которые возникают у многих исполнителей произведений Моцарта, несмотря на всю простоту его музыкальной речи. У Моцарта было тонко развито чувство естественного. Он отвергал все напыщенное, преувеличенное, часто подшучивал надо всем этим. Именно поэтому он очень близок нашей эпохе (XIX веку с его плюшевыми портьерами и пристрастием к пустому пафосу — вспомните пошлость и помпезность эпохи Маккаров — трудно было понять прямоту и естественность Моцарта. Негодовали по поводу его юмора, по поводу того, что он написал каноны на «неприличные» тексты или серьезно обсуждали намерение уничтожить «компрометирующие» письма к юной кузине Бёзль!). Моцарт постоянно стремился к тому, чтобы его произведения легко постигались, и избегал всякой нарочитой затейливости и усложненности:

«...Вы знаете, что я не большой любитель трудностей! Он [скрипач Фрэнцль] *играет трудное, но никто не знает, что это трудно; все полагают, что смогут сразу же ему подражать; это и есть истинное...»* [122].

Да, он гордился, когда ему удавалось придать видимость простоты собственным сочинениям:

«Концерты [K. 413, 414 и 415] *представляют собой нечто среднее между слишком трудным и слишком легким. Они весьма блестящи, приятны на слух, не становясь, конечно, пустыми. Некоторые места таковы, что одни только знатоки могут получить удовлетворение; все же и не знатоки останутся довольны, сами не зная почему»* [123].

От текстов, на которые ему приходилось писать музыку, он требовал простоты и естественности.

«...ода возвышенна, красива, все что хотите, — только — слишком напыщена для моих тонких ушей...» [124].

Известна его юмористическая критика аффектированной игры Нанетты Штейн [125], которая, по его мнению, делала много гримас и ненужных движений. Он не переносил у певцов неестественного вибрато:

*«...У Мейснера, как Вам известно, дурная привычка: он нарочно заставляет свой голос вибрировать, подчеркивая этим выдержанные ноты... этого я в нем никогда не мог терпеть. Ведь это и впрямь отвратительно и впрямь означает идти наперекор природе. Человеческий голос вибрирует сам по себе — но так, в такой степени, что это красиво — такова природа голоса. Ему подражают не на одних только духовых инструментах, но и на струнных — да и на клавире *. Но как только переходят границы, это уже некрасиво, так как противно природе. Мне представляется в таких случаях орган, меха которого сотрясаются»* [126].

А Раффа он критиковал за то, что тот поет *«...с моей точки зрения, слишком певуче...»* [127].

Впрочем, певучесть — основное требование, которое предъявлял Моцарт к интерпретаторам своих произведений.

«Кто же не знает, что вокальная музыка всегда должна быть образцом для инструменталистов, потому что во всех пьесах нужно, насколько возможно, приближаться к естественному...», — писал еще Леопольд Моцарт в своей «Школе» [128].

А Вольфганг сообщает своему отцу из Мангейма:

«О самой большой заслуге m-elle Вебер я в последнем письме забыл написать. Она поет исключительно певуче...» [129].

Может ли все это удивить у художника, музыка которого в такой большой степени — пение, у художника, для которого «мелодия — сущность музыки» [130]? *«...Дайте прозвучать каждому звуку и оставайтесь свободным в рамках неписанного закона, живущего в каждом подлинном музыканте»*, — требовал Эдвин Фишер в статье о Моцарте [131].

И в этом, и в своей ожесточенной вражде к мертвому, механическому музицированию, Фишер сходится с современником Моцарта — Шубартом, который в 1789 году писал в своей «Эстетике музыки»:

«Не будем принимать в расчет все механические навыки: слух, легкую руку, аппликатуру, твердость ритма, знание инструмента, искусство чтения нот и тому подобные. Скажем о другом: пусть ни один солист не отважится появиться на сцене, если не обладает творческой энергией; если не умеет превращать ноты в огненные искры; если не может заставить как тех, которые сопровождают его игру, так и слушателей, окаменеть; и — ах, если неспособен одухотворить свои десять пальцев!» [132].

---

* Под словом «клавир» в разговорной речи понимался клавикорд, а на нем легкс было передавать вибрирование (Bebung).

Вторая часть

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КОНЦЕРТОВ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

ИМПРОВИЗАЦИОННОЕ ОРНАМЕНТИРОВАНИЕ

Фортепианные концерты Моцарта ставят перед исполнителем ряд проблем, разрешение которых связано со значительными трудностями. Но преодолеть их заманчиво: концерты требуют от интерпретатора творческой инициативы, нередко далеко выходящей за пределы одного лишь понимания и воспроизведения текста. Нотная запись Моцарта нуждается в разного рода дополнениях, и, если, как это часто требуют, только лишь точно следовать нотам, окажется невозможным добиться «истинно моцартовской» интерпретации.

Моцарт не любил записывать созданные им произведения: *«все уже сочинено, но еще не записано»,* — часто сообщал он отцу. Нотация была для него в большинстве случаев чисто механической работой, которая отнимала время, необходимое для создания новых произведений. Поэтому везде, где только возможно, он использовал всякого рода сокращения. Нередко его принуждал к этому и недостаток времени, так как, не имея охоты записывать ноты, он все время откладывал запись на более поздний срок [133].

В монографии Эйнштейна о Моцарте имеются следующие строки: *«Ни об одном его концерте мы с полной точностью не знаем, как он его играл. При его жизни было опубликовано только четыре *. В автографах он со всей тщательностью размечал оркестр, сольную же партию — не всегда: в его интересы вовсе не входило выписывать ее; он не хотел вводить в искушение недобросовестных подражателей. Сам-то*

* Эйнштейн ошибается. Согласно составленному им самим тематически-хронологическому указателю, при жизни Моцарта появились семь его концертов. Это концерты: D-dur (К. 175), Париж, Бойер, около 1784, с Рондо D-dur (К. 382) в качестве заключительной части; F-dur (К. 413), A-dur (К. 414), C-dur (К. 415), опубликованные у Артариа в Вене в 1785 г. и почти сразу же вслед за этим у Шмидта в Амстердаме; D-dur (К. 451), Париж (Бойер?), около 1785; G-dur (К. 453) Шпейер, Бослер (как ор. IX), около 1787; B-dur (К. 595), впервые напечатанный в 1791 г. у Артариа в Вене.

он знал, что́ ему надо играть. Партия солиста в том виде, в каком она имеется, во всех случаях заключает в себе только набросок того, как ее в действительности следует исполнить; партию эту обязательно требуется оживить» [134].

В известной мере это должно повлечь за собой проявление композиторской инициативы интерпретатора, особенно в тех случаях, когда Моцарт из-за недостатка времени не записал партию фортепиано полностью. Так, в автографе «Коронационного концерта» D-dur (K. 537) почти всюду отсутствует партия левой руки, что не дает, конечно, основания предположить, будто Моцарт хотел написать «концерт для одной правой руки». Следовательно, надо везде добавить сопровождение.
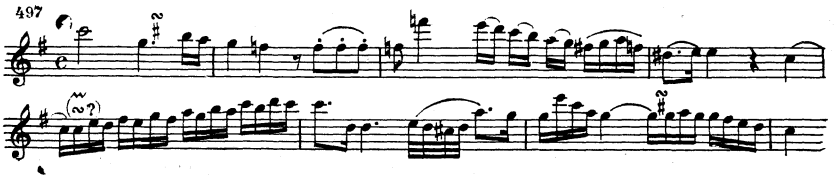
Практиковавшееся в ту эпоху так называемое колорирование музыкального текста также нужно порой использовать в произведениях Моцарта. Еще Рейнеке [135] в 1891 году указал, что Моцарт в фортепианных сонатах и пьесах большей частью видоизменял медленные темы и певучие мелодии при их повторении, и особенно тогда, когда тема проводилась больше трех раз (как, например, в Рондо a-moll, K. 511), всегда вводил какие-нибудь варианты и украшения. В концертах же, когда такого рода темы повторяются, они обычно нотированы совершенно одинаково. Рейнеке совершенно справедливо высказал следующее предположение: Моцарт, — то ли потому, что ему это было удобнее, то ли из-за отсутствия времени, — записывал тему без всяких изменений; но не играл ее одинаково, а — в угоду прихотливому вкусу эпохи, любившей украшения, и в соответствии с собственной фантазией — вносил в нее варианты. Рейнеке обосновывал свое утверждение указанием на темы Концерта для двух фортепиано Es-dur (K. 365), которые при повторении имеют в виде исключения выписанные варианты. Ясно, по какой причине Моцарт именно здесь выписал варианты: он не мог предположить, что оба исполнителя будут одинаковым образом варьировать, иными словами одинаково импровизировать. Певучие мелодии, встречающиеся в какой-либо части только один раз, Моцарт также украшал при исполнении. Об этом свидетельствует сохранившийся — как исключение — такого рода вариант. 9 июня 1784 г. Моцарт пишет отцу:

«... — То, что в Andante Концерта ex D [K. 451. — *Авторы*] *к соло in C, о котором была речь, надо что-то добавить, — это совершенно верно. — Я пришлю это ей* [сестре], *как только смогу, вместе с каденциями...»*.

Мелодия без украшений звучит так:



а вариант Моцарта:



Отсюда, с одной стороны, следует, что Моцарт при исполнении своих концертов иногда импровизационно украшал мелодии медленных частей; с другой же стороны, что он не очень-то охотно предоставлял это право другим исполнителям (в противном случае, он доверил бы колорирование темы своей сестре; однако он специально послал ей собственную версию орнаментирования).

По имеющимся сведениям о музыкальной жизни Вены второй половины XVIII столетия, обычай украшать и изменять нотный текст соответствовал духу времени. Среди других пишет об этом обычае Диттерсдорф в своей автобиографии. Он находит его прекрасным и достойным защиты, но только в применении к фортепиано и к тому же у таких мастеров, как Моцарт и Клементи. Он сетует, однако, на то, что и менее одаренные музыканты осмеливаются, к сожалению, импровизировать: *«...заранее знаешь, что всюду в концертах, в которых будет звучать фортепиано, придется выслушивать темы, обвитые украшениями»* [136].

Еще меньше этот обычай тогдашнего времени нравился Леопольду Моцарту:

«Некоторые люди воображают, что на свет появится нечто изумительно прекрасное, если в Andante cantabile они обовьют ноты украшениями и из одной ноты сделают несколько дюжин. Подобные «нотоубийцы» обнаруживают неспособность критически отнестись к себе и дрожат, когда им приходится выдерживать длинную ноту или всего-навсего певуче сыграть несколько нот, не внося свои привычные, нелепые и смешные штучки» [137].

Диттерсдорф и Леопольд Моцарт жаловались на «излишества» в интерпретации тогдашних артистов. Но они были бы поражены бездумной или чересчур осторожной манерой игры большинства современных исполнителей, часто передающих лишь скелет мелодии. Без оживляющих вспомогательных нот *«лучшее пение... становится пустым и однообразным»*, — писал Ф.-Э. Бах [138]. Сказанное относится и к некоторым местам в произведениях Моцарта.

Решение вопроса «где и как надо украшать?» требует, однако, от интерпретатора высокоразвитого чувства ответственности. К счастью,

во многих сочинениях Моцарт оставил нам ценные образцы своего искусства орнаментировать мелодии. Мы должны изучить их как можно тщательнее.

Помимо уже упомянутых примеров из Концерта для двух фортепиано Es-dur (K. 365) и Концерта D-dur (K. 451), интересный материал дает сопоставление автографа и первого издания следующих произведений: репризы Adagio из Сонаты F-dur (K. 332) и вариации XI (Adagio) из финала Сонаты D-dur (K. 284). (По сравнению с автографами тексты печатных изданий в обоих случаях обогащены; в этих обогащениях ясно ощущается творческий почерк Моцарта. Обе версии, автограф и первое печатное издание, для удобства сравнения во многих изданиях напечатаны одна над другой.) К этому надо добавить: варьированные репризы во второй и третьей частях Концерта C-dur (K. 415) (ср. в третьей части такт 50 и последующие с тактом 22 и последующими); варьированную репризу в Andante скрипичной сонаты B-dur (K. 454), в Adagio Сонаты c-moll (K. 457)[139], в Рондо a-moll (K. 511) и т. д.

Эти примеры свидетельствуют о том, что Моцарт был крайне сдержан в искусстве орнаментирования и что в его версиях, включавших украшения, никогда не было излишеств[140]. Начало темы он оставляет неизменным и редко вносит какие-либо существенные варианты ранее третьего такта. И при дальнейшем проведении темы он также сохраняет в неизменном виде целые такты.

Еще более показательны те примеры из медленных частей концертов, в которых фортепиано повторяет мелодию, звучавшую раньше у струнных или духовых инструментов.
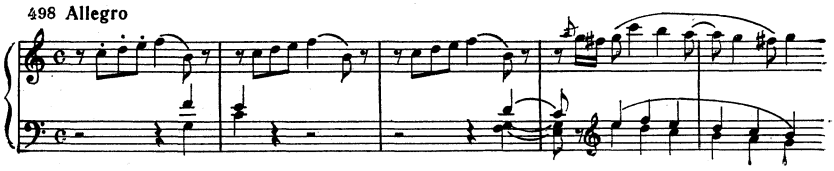
Орнаментальное обогащение при повторении мелодии в фортепианной партии следует, вне сомнения, рассматривать как принцип стиля; причиной обогащения скорее послужила естественная необходимость усилить выразительность, нежели желание продлить короткий фортепианный звук.

И напротив, везде, где при повторении мысли, сказанной оркестром, партия фортепиано явно бедна, нужно, говоря словами Моцарта, *«что-то добавить»*[141].
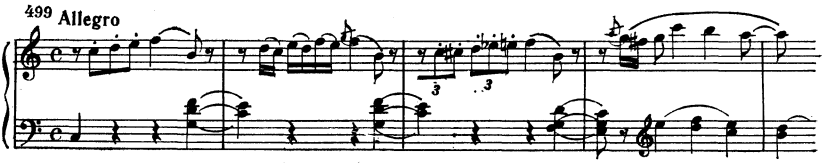
Там, где ритмический мотив повторяется в неизменном виде два раза или больше, Моцарт, по-видимому, во многих случаях предполагал орнаментальное обогащение. Интересный пример такого рода находим в Концерте C-dur (K. 503). Набросав вначале первое соло (с такта 96), Моцарт позднее тщательно выписал его на вставленном в партитуру листе, очевидно, отвергнув первоначальную запись, как слишком схематичную.

Позднейшее изложение на шесть тактов длиннее первоначального. Возможно, что Моцарт сделал набросок только для того, чтобы на вставленном листе добиться ясного разделения на такты.

Первые пять тактов записаны в наброске так [142]:



В чистовике они выглядят так (согласно автографу):
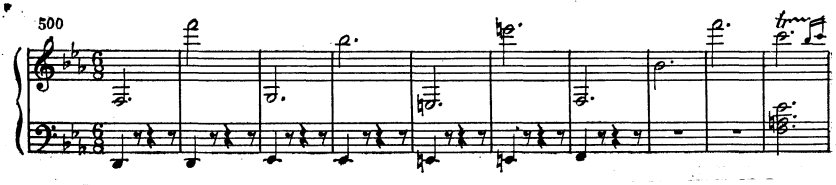


Вполне возможно, что и в первой части «Коронационного концерта» D-dur (K. 537), записанного, как известно, только эскизно, Моцарт в тактах 265 и последующих имел в виду варьирование (скромное) при секвентных повторениях мотива, ранее проходившего в тактах 263—264.

В Allegro дополнения большей частью необходимы там, где в партии фортепиано движение неожиданно обрывается без видимой причины. Подобные дополнения должны, разумеется, звучать по-моцартовски, насколько это возможно, и их можно считать удавшимися только в том случае, если слушатель не замечает вмешательства чужой руки.

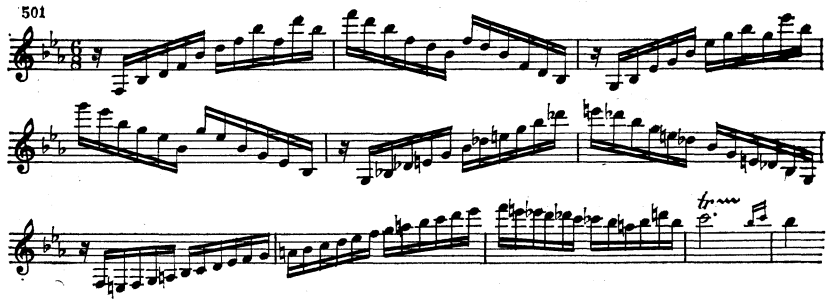
В дальнейшем мы хотим дать некоторые советы относительно того, как «разукрасить» те немногие места, в которых сделать это представляется необходимым.

В третьей части Концерта Es-dur (K. 482) ряд мест намечен эскизно, как, например, такты 164—172. Здесь, выписав в 17 тактах пассажи шестнадцатыми, Моцарт указал в следующих 9 тактах только некий остов в виде длинных нот:
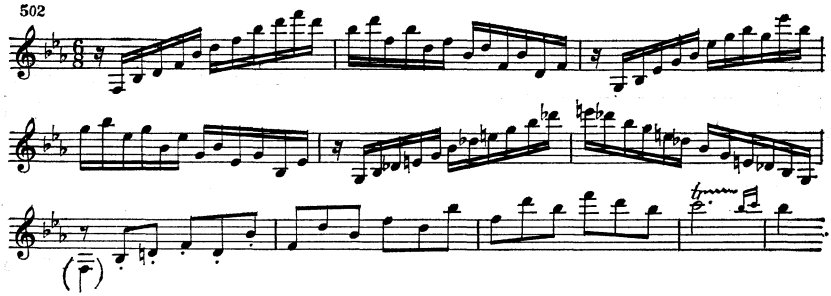


Эти такты прозвучат в высшей степени странно, если их не заполнить виртуозными фигурациями, примерно так:

501



Незначительное нарушение диапазона моцартовского фортепиано в такте 4 нашего примера мы считаем возможным. В другом изложении его удается избежать [143]:

502



И в Andantino cantabile той же части (такты 218—253) Моцарт только эскизно записал партию фортепиано. Это заметно с первого взгляда хотя бы потому, что фортепианная партия полностью (за исключением такта 249) совпадает с партией первых скрипок. Конечно, можно играть фортепианную партию так, как она записана (и как ее большей частью играют), но мало вероятно, чтобы это соответствовало намерениям Моцарта.
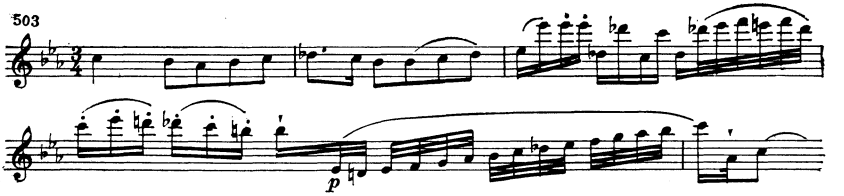
Не может же быть, чтобы, вопреки всем обычаям, в концерте для фортепиано, да еще в самом выразительном месте, солирующий инструмент оставался в течение трех минут бесстрастным и бессмысленно играл вместе со скрипками их партию. К тому же совсем не в стиле Моцарта при варьированном повторении фразы сокращать, а не рас-

ширять фигурацию (ср. такт 240 с тактом 248). В то время как паузы в верхнем голосе в тактах 238—239 заполнены фигурацией восьмыми у первого фагота, при буквально точном исполнении аналогичных мест (такты 246—247 и 250—251) возникли бы ничем не мотивированные ритмические «дыры». И наконец, в тактах 248—249, наметив небольшие отклонения от партии струнных, Моцарт в общих чертах указал этим, что партия фортепиано не должна звучать идентично партии струнных.

Гораздо труднее ответить на вопрос: что же здесь, собственно говоря, нужно добавить? Но и тут можно найти точки опоры, обратившись, например, к поучительному сравнению с эпизодом As-dur в Larghetto из Концерта c-moll (K. 491), построение которого очень похоже на построение этого Andantino.
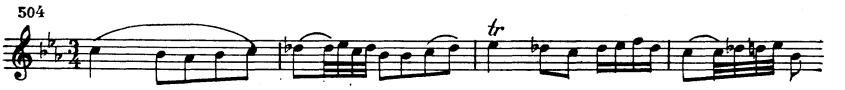
В обоих случаях мелодию в As-dur, которую исполняет кларнет, повторяет фортепиано в сопровождении струнных. В Концерте c-moll (K. 491) партия фортепиано при повторении скромно колорирована. В начальные такты, как мы уже говорили, Моцарт не вводит никаких изменений. Поэтому и в Andantino cantabile из третьей части Концерта Es-dur (K. 482) надо начинать колорирование самое раннее с третьего такта:

503
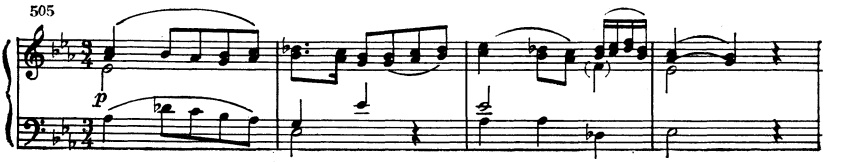


или:
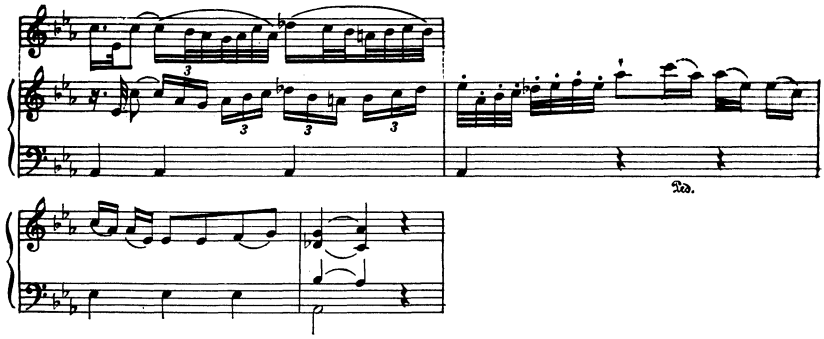
504



или, если быть еще осторожнее, лишь с пятого такта:

505

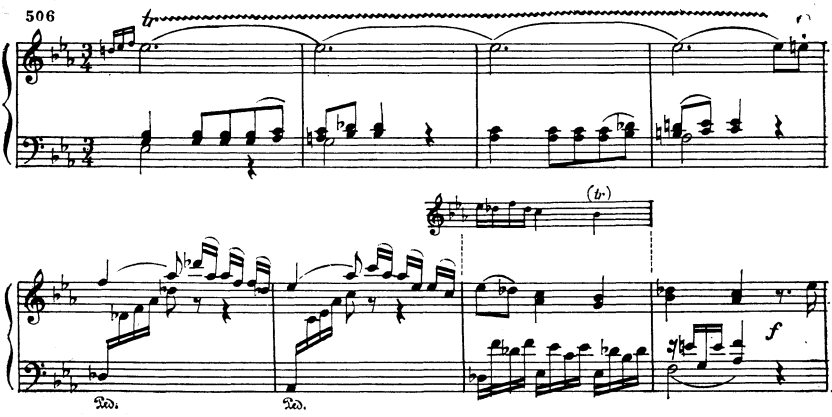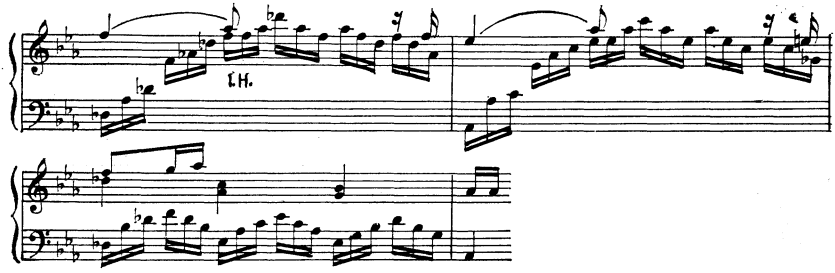




Во второй части мелодии колорирование должно быть еще сдержаннее. Мы полагаем, что предложенные украшения по количеству своему являются максимальными; это скорее «переизбыток», нежели «недостаток» добавлений. Спокойный характер красивого Andantino не должен быть нарушен.

Если исполнитель не хочет, чтобы в тактах 242—245 партия фортепиано снова следовала за партией скрипок, он может ввести трель, наподобие той, какая имеется в начале фортепианного соло в Andante Концерта для двух фортепиано Es-dur (K. 365). Гармоническое и метрическое построение (такт 246 и дальше) также напоминает вторую часть Концерта Es-dur (K. 365), — такты 89—94 и, следовательно, такты 99—101, которые тут богато фигурированы.

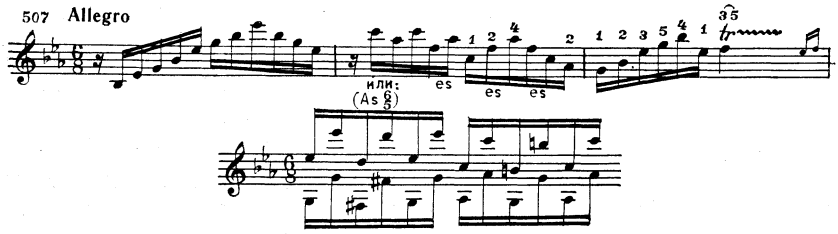
Такт 241 и последующие:





(В первых четырех тактах приведенного примера удвоение мелодии в левой руке может показаться несколько смелым, однако такие удвоения встречаются у Моцарта очень часто. Ср. Концертное рондо D-dur, K-382, такты 97—120.)
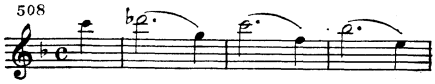
Наконец, в этой части концерта должны быть дополнены также такты 346—347 и 353—356:
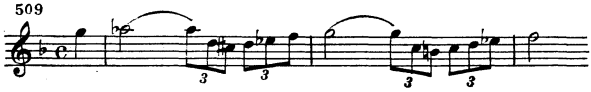


Напротив того, когда тема рондо возвращается в последний раз и проводится в унисон с флейтой и валторной (такты 387 и последующие), не требуется виртуозных добавлений, так как такого рода способ «прощания» у более позднего Моцарта встречается нередко (ср. Концерт c-moll, K. 491, вторая часть, такты 74 и последующие; Концерт B-dur, K. 595, вторая часть, такты 103 и последующие).

И во вторую часть Концерта A-dur (K. 488), начиная с такта 80, нужно внести некоторые добавления [144]. Анализ этого места показывает, что фортепианное соло от такта 76 представляет собой вариацию на предшествующее tutti. Начиная с такта 81, там, где в соответствующем месте tutti — вершина мелодической линии, фигурация у фортепиано отсутствует на протяжении двух тактов; в партии фортепиано записаны квартовые и квинтовые ходы, которые обычно встречаются только в басах. В такте 80 внезапно обрывается и столь характерное для предшествовавшего tutti движение восьмых в средних голосах. Если обратиться к звучности этого места, то нетрудно заметить, что каждая вторая половина такта в партии фортепиано заглушается пер-

вым кларнетом. Принимая во внимание значительно более слабую звучность моцартовского фортепиано, приходим к выводу, что при буквальном исполнении этого места вторая половина такта совсем не была бы слышна. Образец для необходимого расцвечивания этого отрывка находим в Andante Концерта C-dur (K. 467). Там, начиная с такта 12, у первых скрипок — абсолютно схожие по построению, хоть ритмически и несколько более интересные, секвенции из нисходящих квинтовых и квартовых ходов:



Когда позднее (в такте 45 и последующих) фортепиано повторяет этот мотив, оно играет (естественно!) фигурации, и скачки на кварту вверх все время мелодически заполняются:
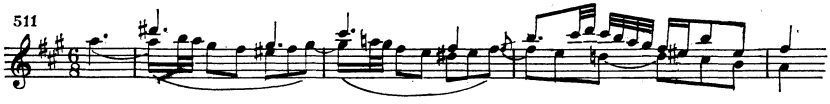


В нашем случае возможно приблизительно такое исполнение:
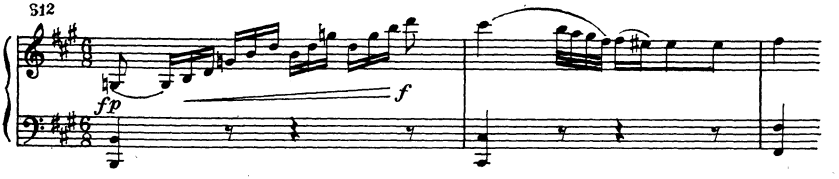


Теоретически говоря, можно было бы, по аналогии с предшествующим tutti, изложить такты 81 и дальнейшие двухголосно.

Но если бы Моцарт этого желал, он выписал бы, вероятно, сам подобный вариант:



Следующий за этим местом фрагмент (такты 85 и дальнейшие) и без орнаментирования (именно без орнаментирования) имеет такой серьезный патетический характер, что лучше оставить его нетронутым. Конечно, в такте 90 снова возникает опасность, что вступившие деревянные заглушат фортепиано и, например, последнее *eis* нельзя будет расслышать. Мы полагаем, что не согрешим против духа Моцарта, если такты 90—91 будем играть так:
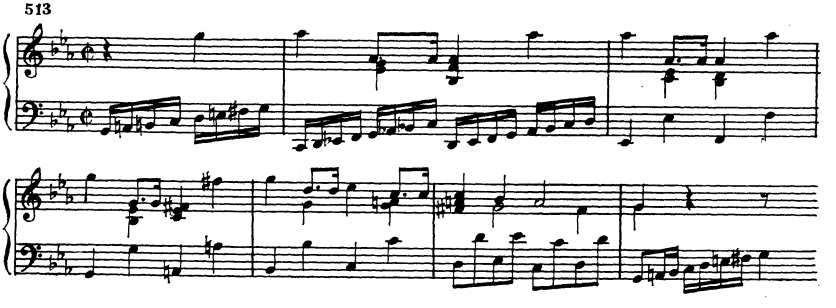
512



(Это орнаментирование нельзя, однако, считать необходимым.)
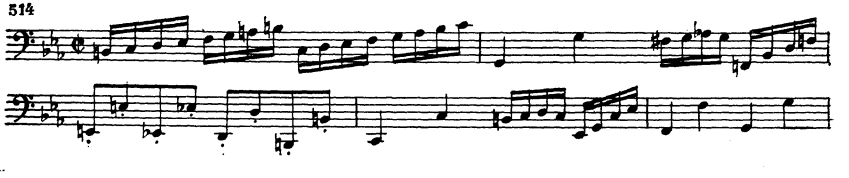
Концерт c-moll (K. 491) Моцарт, как известно, записывал особенно поспешно, второпях, о чем свидетельствует автограф, местами неразборчивый, с огромным количеством исправлений. Нас не должно удивлять, что и в этом произведении некоторые пассажи намечены только эскизно. В рукописи такты 141—146 третьей части записаны так:

513



Само собой разумеется, что четверти в левой руке (такты 142—144) надо «расписать» и играть как гаммы. Такое изложение находим в лучших изданиях этого концерта (Петерса, Штейнгребера, Эйленбурга и т. д.) [145]. Интересно, что в аналогичных местах несколькими тактами дальше Моцарт старался облегчить себе запись. Там, где должны были быть обычные гаммы, он сокращал запись: там же, где они были нежелательны, выписал шестнадцатые:
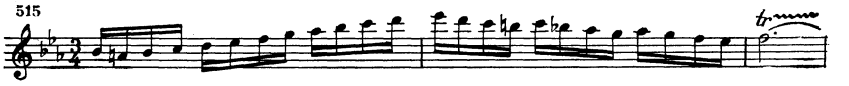
514



Эти такты требуют дополнений, которые и находим в большинстве изданий. Если бы с буквальной точностью придерживаться набросанного Моцартом текста, получилось бы довольно странное ритмическое построение.
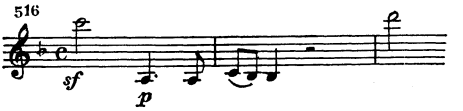
Такты 261—262 и 467—470 в первой части того же Концерта по характеру нотной записи очень напоминают приведенный первый пример из Концерта Es-dur (K. 482). Казалось бы, можно заполнить эти такты приблизительно так:

515
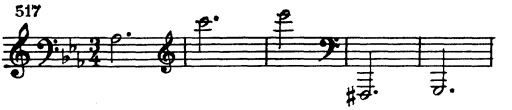


Однако мы считаем оригинальный текст более сильным, героичным. Было бы поистине грубой ошибкой заполнять у Моцарта все большие скачки. Он очень любил непосредственное чередование «высокого» и «низкого». Эти большие скачки — типичный признак его стиля, и они часто придают его музыке неслыханный простор. Стоит только напомнить начало Хаффнер-симфонии (тема захватывает две октавы) или патетические скачки скрипок в Andante из Концерта C-dur (K. 467), такты 8 и последующие:

516



Но самые смелые и большие по диапазону скачки Моцарт написал в финале Сонаты c-moll (K. 457), третья часть, такт 301 и дальше:
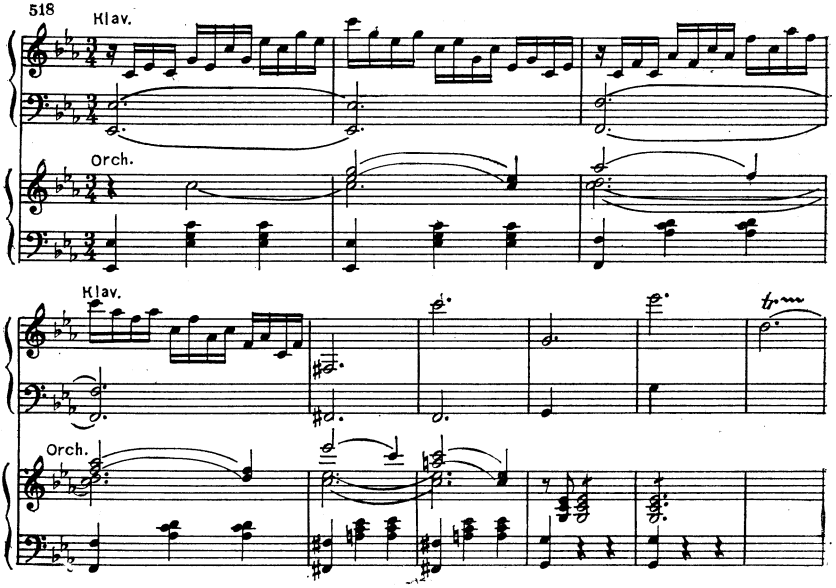
517



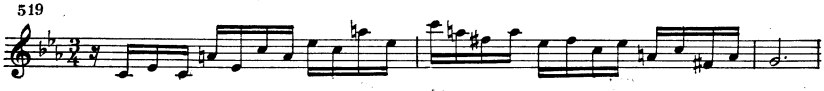
(Так в автографе. В первом издании басовые звуки в тактах 304—308 переставлены на октаву выше.)

Только у позднего Бетховена мы снова встретим столь насыщенное экспрессией быстрое следование друг за другом звуков в самом высоком и самом низком регистре фортепиано.
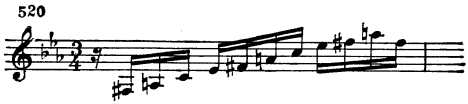
Вернемся, однако, к Концерту c-moll (K. 491). Во втором из упомянутых выше мест — перед нами примечательный случай: по всей видимости, первый из двух огромнейших скачков подлежит заполнению, а второй — не подлежит.



В первых шести тактах приведенного примера сопровождение совершенно одинаково (мотив «вздохов» у деревянных духовых, выдержанные ноты в партии левой руки, четверти у струнных). Это приводит к выводу, что необходимо дальнейшее секвентное фигурационное движение, примерно так:
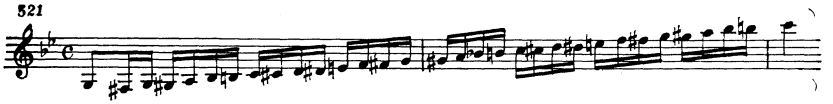


или так:
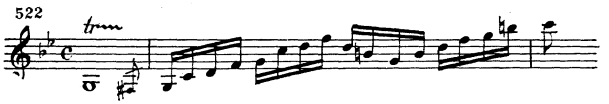


В тактах 7 и 8 сопровождение изменяется. Создается возможность сыграть патетические скачки без заполнений, использовав их как средство усиления выразительности (по сравнению с пассажами).

В заключение следует упомянуть об одном примечательном месте из Концерта B-dur (K. 595), а именно о тактах 168—169 и 329—330 первой части. Кажется странным, что Моцарт в своей прекрасно, вообще-то говоря, выписанной партитуре этого произведения (напечатанной, благодаря этому, еще при его жизни) оставил незаполненны-

ми две «дыры». Здесь необходимо, конечно, что-то добавить. Обратим внимание на принцип диминуирования: в такте 164 — целая нота, в такте 165 — две половинные, дальше — четыре четверти и восемь восьмых, а затем неожиданно на протяжении двух тактов нет ничего, за исключением неисполнимой легатной лиги, охватывающей три октавы! Можно объяснить это только тем, что Моцарт не хотел останавливаться здесь на каком-либо определенном решении, и мы получили фактически ряд возможностей надлежащим образом заполнить эти такты, например:



или:



Иное дело Larghetto этого Концерта, тема которого носит хоральный характер. Обвить спокойные, равномерные ноты этого хорала при повторениях темы украшениями — значило бы совершенно превратно понять эту музыку, занимающую у Моцарта особое положение (лишь в Adagio Пятого концерта Бетховена имеется нечто ей подстать). В этой связи мы вновь и вновь предостерегаем от чрезмерного и легкомысленного орнаментирования. Только в том случае, если нотная запись явно носит эскизный характер, ее можно осторожно дополнить. Моцартовские неорнаментированные мелодии — это все же то, что написал сам Моцарт. Тщательное изучение его творений и познание его стиля, умение проникнуться духом его произведений — вот единственные предпосылки, позволяющие нам дерзать, то есть с осмотрительностью дополнять Моцарта.

ИГРА ГЕНЕРАЛ-БАСА

Теперь уже нет больше сомнений в том, что, исполняя свои фортепианные концерты, Моцарт обращался с фортепиано как с инструментом, предназначенным для игры генерал-баса. Во многих случаях композитор выписывал во время tutti басовый голос в партии фортепиано или страница за страницей вносил предписание: «col basso». Современники Моцарта понимали и играли генерал-бас в его концертах в том духе, в каком понимаем его в настоящее время и мы при исполнении музыки барокко.

Главным доказательством того, что Моцарт играл генерал-бас, может, пожалуй, служить то, что в трех концертах — F-dur (K. 413), A-dur (K. 414) и C-dur (K. 415), отданных им в 1785 году для напечатания издательству Артариа, имеется в партии фортепиано тщательно выписанная цифровка генерал-баса. (К сожалению, в Концерте A-dur, K. 414, опубликованном издательством Эйленбург, хоть в нем и имеется ссылка на первое издание, от этой цифровки осталось только в двух местах указание «tasto solo».) В ранних изданиях концертов для фортепиано, как, например, в первом издании Концерта Es-dur (K. 449) у Андрэ (1792), также местами указан цифрованный бас. Даже у Бетховена в первом издании Концерта C-dur встречаются отдельные цифровые обозначения генерал-баса (частично неверные), показывающие, что традиция, в силу которой пианист-солист играл гармонии вместе с оркестром, ревностно лелеялась до конца XVIII столетия.

Автограф Концерта Es-dur (K. 271) содержит тщательную цифровку всего фортепианного басового голоса, выписанную, весьма вероятно, рукой Леопольда Моцарта [146]. В тех местах, в которых правой руке не следовало брать аккорды вместе с левой, игравшей те же басы, что и струнные (места, идущие в унисон, и тихие места камерного характера, например в первой части — такты 7—11, во второй части — такты 1—5), — недвусмысленно указано: «tasto solo». Концерт B-dur (K. 238) так же старательно снабжен цифровкой, как и Концерт K. 271; то же можно сказать и о Концерте C-dur (K. 246), автограф которого пропал после войны [147]. Нетрудно поэтому догадаться, что Моцарт предусмотрел эту цифровку для запланированного издания трех концертов: B-dur (K. 238), C-dur (K. 246) и Es-dur (K. 271) — в Париже; однако издание это не было тогда осуществлено (ср. письмо Моцарта к отцу от 11 сентября 1788 года).
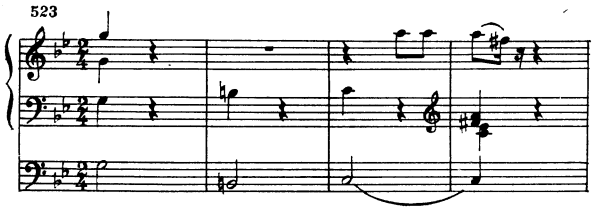
В течение XIX века игра генерал-баса была предана забвению, и АМА опустило, к сожалению, все обозначения генерал-баса в концертах Моцарта, причинив этим определенный вред.

Многие возражают ныне против игры генерал-баса в концертах для фортепиано, и возражения эти вполне оправданы. Оркестры по своему техническому уровню стали лучше и не нуждаются в «поддержке» фортепиано, играющего вместе с ними. Больше того, темперированная настройка фортепиано воспринимается некоторыми людьми с особенно тонким слухом как нечто, нарушающее чистоту оркестрового строя. Но самое важное другое: звук фортепиано стал более густым и не сливается уже столь хорошо с оркестровой звучностью, как сливался с ней тонкий серебристый звук моцартовского фортепиано. Оркестры, благодаря более мощному составу, сами по себе звучат полнее, чем 180 лет тому назад, и понятно поэтому, что большинство му-

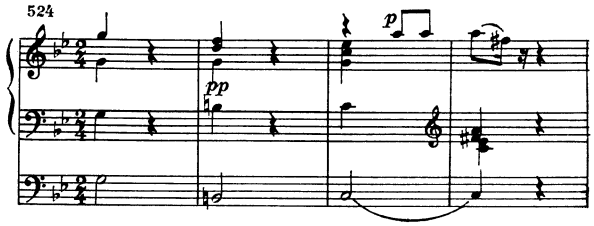
зыкантов отвергает еще более густую звучность, к которой привело бы исполнение цифрованного баса. Однако нельзя согласиться с теми, кто выдвигает против игры генерал-баса такой аргумент: гармонии в моцартовских концертах всегда звучат в оркестре полно, и композитор не мог желать одновременного исполнения генерал-баса. Во многих оркестровых произведениях Баха и Генделя гармонии изложены так же полнозвучно, и все же для этих композиторов музыка без генерал-баса не была *«настоящей музыкой, а дьявольским визгом и шумом»* *.

Несмотря на возражения против игры генерал-баса, следует отметить, что в моцартовских концертах для фортепиано есть ряд прозрачно инструментованных мест (например, двухголосное соединение баса и верхнего голоса), где умеренное сгущение звучности с помощью фортепиано не только возможно, но представляется весьма желательным, как, например, в следующих примерах:

Концерт B-dur (K. 456), вторая часть, такт 196 и последующие [148]:



Исполнение:



(Сравн. предисловие Ганса Редлиха к его редакции этого концерта в издании Эйленбурга.)
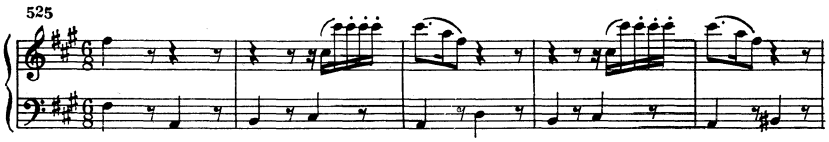
---

* Сравн. Ph. Spitta. Johann Sebastian Bach, Bd. II, S. 813.

В этом отношении эстетическое восприятие еще в прошлом столетии совершенно изменилось, и теперь многим музыкантам беспрерывное «чин-чин» basso ostinato (плохо исполняемого, к сожалению, на чембало в произведениях музыки барокко) кажется «дьявольским визгом». Однако хорошая игра генерал-баса в музыке барокко, разумеется, необходима.
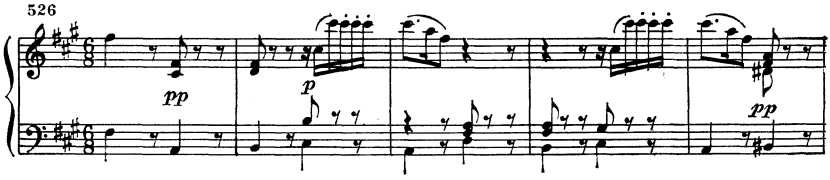
Концерт A-dur (K. 488), вторая часть, такты 92—97:

525
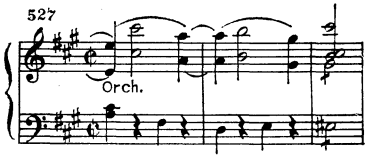


Исполнение примерно такое:

526
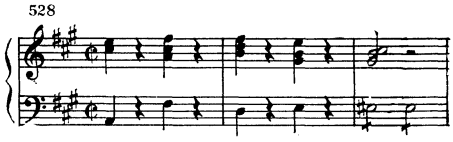


Концерт A-dur (K. 488), третья часть, такты 51—53:

527



Возможное исполнение генерал-баса:

528



«Пустое» двухголосие оркестра не входило здесь в намерения Моцарта. Об этом свидетельствует, как нам кажется, гармоническая фигурация в партии фортепиано в заключении части (такты 506 и дальнейшие). Конечно, можно сказать, что, благодаря двум пустым тактам, последующее вторжение tutti произведет более сильный эффект. Но это неубедительный аргумент: в такте 53 важная доминантовая септима *h* поручена только второму кларнету, и здесь, несомненно, требуется подкрепление со стороны фортепиано. И в тактах 260—261 фортепиано должно, по меньшей мере, вести вместе с оркестром линию басов.

Пытаясь разрешить вопрос о генерал-басе, мы провели ряд экспериментов и играли концерты то с ним, то без него. Основываясь на

многочисленных опытах, мы ратуем за то, чтобы играть генерал-бас во время tutti, но — с должным тактом. Разумеется, фортепиано никогда не должно звучать вместе с оркестром от первого и до последнего звука без пауз. И Моцарт, который дирижировал своими концертами, сидя за фортепиано *, вряд ли в tutti все время играл генерал-бас, ибо когда надо дирижировать, то часто приходится это делать руками. Согласно «Ежегоднику музыкального искусства» (Jahrhuch der Tonkunst) Шёнфельда (1796) [149]:

«движения пианиста-дирижера должны быть еще энергичнее (чем движения дирижирующего концертмейстера), так как ради темпа и такта ему приходится работать головой, руками и ногами; больше того, нередко он вынужден совсем оставить игру на фортепиано и обеими руками, словно саблей, рассекать воздух».

Моцарт, несомненно, считался с составом аккомпанировавшего оркестра. Если он был невелик, то из-за его малочисленного состава было желательно усилить звучность с помощью фортепиано. К тому же таким оркестром легче было управлять во время игры, и пианист мог уделять больше внимания своей партии.

Вообще-то говоря, в наше время, как уже было отмечено, усиление басовой партии не столь необходимо, как во времена Моцарта. Нет нужды поддерживать басы, которые играют в tutti лишь роль сопровождения. Только в некоторых местах forte пианист может принять участие, исполняя — нередко даже в октавном удвоении — партию баса, как, например, в тактах 302—305, 362—365 первой части Концерта c-moll (K. 491).
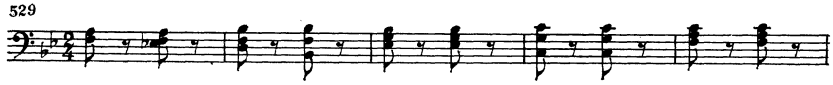
Интересно отметить, как изменялась моцартовская запись генерал-баса в четырех концертах: F-dur (K. 37), B-dur (K. 39), D-dur (K. 40), G-dur (K. 41) (с автографами этих концертов мы познакомились в Марбурге, в Университетской библиотеке). В первой части концерта F-dur (K. 37) басовый голос оркестра старательно вписан в партию фортепиано в виде мелких нот; к ним добавлена подробная цифровка. И во второй части имеется цифровка, а аккорды tutti перед fermato внесены в партию фортепиано. В конце финала Моцарт пишет, однако, уже «col Basso», как в более поздних концертах, и опускает цифровку. В последующих трех концертах он пишет только «col Basso», но добавляет то тут, то там отдельные цифровые обозначения.

Правда, в концертах Моцарта встречается множество мест, которые приведут в замешательство и самого ревностного поборника игры генерал-баса, мест, где невозможно даже вставить аккорд в правой руке, существенно не нарушив музыкальную структуру. К такого рода местам принадлежит, например, начало Концерта d-moll (K. 466). Как было бы некрасиво, если бы пианист стал разрывать син-

* Согласно практике того времени, оркестром дирижировал либо концертмейстер, либо солист-пианист; следовательно, в данном случае — Моцарт.

копы струнных аккордами на первой доле такта; о совместном же с оркестром исполнении синкопированных аккордов не может быть и речи, так как совершенно стерлось бы звуковое противопоставление соло и tutti, столь важное именно в этом концерте. И повсюду, где в оркестре на сильной доле имеются задержания (как, например, во второй части Концерта A-dur, К. 488, такты 14—19 и 51—52), правой руке пианиста, если он не желает вводить ненужные удвоения, нечего делать. Во всех таких местах Моцарт, несомненно, играл басовый голос одной левой рукой, а правой — дирижировал. В настоящее время, когда в оркестре больше контрабасов и виолончелей, часто можно отказаться от дублирования басов на фортепиано.
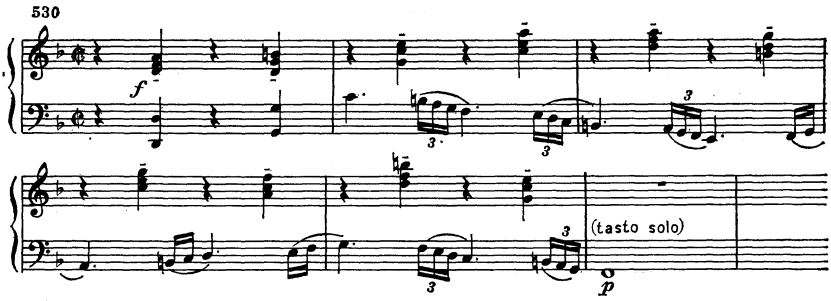
Вторая часть Концерта Es-dur (К. 449) начинается пустой квинтой в оркестре. И здесь и при дальнейших повторениях темы можно было бы взять на фортепиано тихий аккорд. В следующих восьми тактах ни в каких гармонических дополнениях нет необходимости, и они нежелательны; только начиная с 10 такта можно снова играть генерал-бас, в соответствии с абсолютно идентичным местом в такте 89 и следующих, где Моцарт сам выписал аккорды:



И в первом такте первой части Концерта F-dur (К. 459) не помешает взятая на фортепиано терция (она появится потом в такте 9 — первая валторна и первый фагот); не рекомендуется, однако, брать аккорд на первой доле такта. Появление терции во второй половине такта полно прелести, и отказываться от этого эффекта не следует.

В разработке же и заключении этой части (перед каденцией) поддержать звучность с помощью фортепиано не только желательно, но и необходимо. Начиная от такта 196 над спускающимися по квинтам басами у деревянных духовых и струнных — чередующиеся аккорды. У деревянных духовых гармония полнозвучна, у струнных же — только двухголосные аккорды, потому что альты Моцарт привлекает для усиления басовой линии. Едва ли можно сомневаться, что правая рука пианиста, играющего генерал-бас, должна здесь дополнить струнные примерно так:
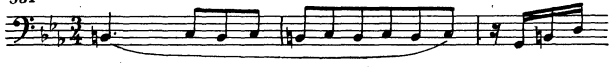
530



Аналогичный пример заполнения гармоний можно привести из третьей части Концерта Es-dur (К. 482), такт 249; здесь Моцарт сам дополнил скудную гармонию струнного оркестра двумя пятиголосными аккордами в партии фортепиано.

В обоих минорных концертах (а также и в других) доминирует характерное контрастирование между фортепиано и оркестром, которое, естественно, было бы ослаблено продолжительной игрой пианиста вместе со струнными (в тех местах, где играют духовые, фортепиано — в соответствии с намерением Моцарта — во всех случаях должно молчать). В таких, например, местах, как разработка первой части Концерта c-moll (К. 491), такты 330—345:

531
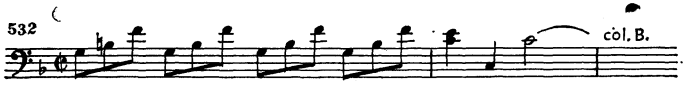


звучность фортепиано должна настолько слиться с оркестром, чтобы слушатель не воспринял фортепиано как солирующий инструмент*. Таким образом, фортепиано в концертах Моцарта приходится нести две противоположные функции: быть солистом, противостоящим оркестру, — «концертантом», и выступать как разносторонний оркестровый инструмент, то тут, то там поддерживающий и обогащающий звучание.

Моцарт придерживался следующего правила: фортепиано играет генерал-бас только вместе с виолончелями и контрабасами и прекращает играть там, где, скажем, альты или фагот (в тех местах, где играют духовые) ведут басовый голос. Конечно, встречаются отдельные такты, где левая рука пианиста должна молчать даже и тогда, когда басы играют виолончели и контрабасы (Концерт B-dur, К. 456, первая часть, такт 129 и дальнейшие; Концерт B-dur, К. 595, вторая часть,

* В очень похожем месте из первой части Концерта Es-dur (К. 449), такты 188—203, Моцарт делает в партии фортепиано паузу на протяжении двух тактов, что мы порекомендовали бы и здесь.

такты 127—129). После заключительных трелей басовый голос фортепиано присоединяется к оркестровым басам, например в первой части Концерта F-dur (K. 459), такт 189, где автограф гласит:
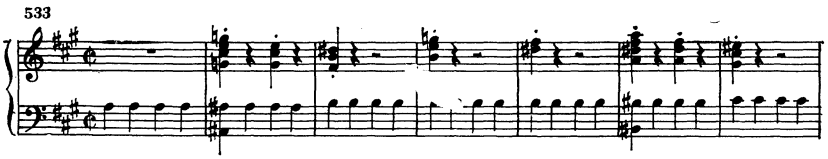
532



Чем лучше оркестр, тем меньше следует играть генерал-бас! Когда струнные играют полифонические места (как, например, в первой части Концерта A-dur, K. 488, такты 143—148), фортепиано обязательно должно молчать, так как оно будет только мешать струнным. Лучше меньше, чем больше! В некоторых местах уместно играть вместе с оркестром только басовый голос в октаву, как, например, во второй части Концерта Es-dur (K. 482), такт 185 и следующие, и в ниже приводимых примерах из Концерта c-moll (K. 491). Везде, где вводят аккорды, нужно стараться, чтобы звучность их была как можно тоньше и светлее, и, скажем, играть их staccato и без педали:

Концерт A-dur (K. 488), третья часть, такты 210—229.
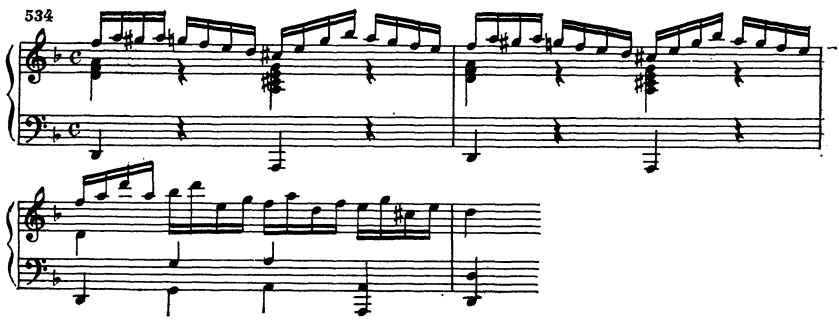
533



Играя генерал-бас, лучше воздерживаться от дублирования оркестровых голосов, прежде всего — деревянных духовых. Надо обогащать гармонии, а не сгущать звучность оркестра ненужными удвоениями.

И в местах, в которых пианист солирует, Моцарт прибегал к такого рода обогащениям, как, например, в тактах 88—90 из первой части Концерта d-moll (K. 466):
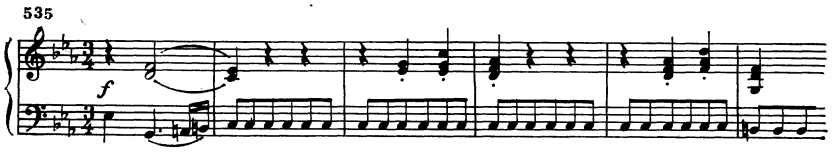
534



Если бы фигурации шестнадцатыми были предназначены, например, для скрипки, правая рука пианиста играла бы аккорды, а левая — басы. А тут он вынужден выпускать либо басы, либо аккорды.
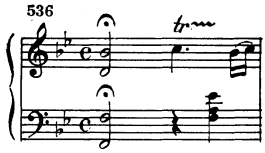
Один только Фр. Блуме (в издании Эйленбурга) обратил внимание на авторскую запись этого места. Правда, и Блуме в своем предисловии дает не совсем правильное его толкование. Запись Моцарта легко объяснима: как уже упоминалось, он использовал для выступлений собственную педальную клавиатуру [150] и, следовательно, играл низкие звуки ногами. Насколько нам известно, это единственное место, в котором Моцарт ввел звуки, извлекаемые на педальной клавиатуре, в текст фортепианной партии, — вероятно, для того, чтобы поддержать неопределенный бас литавр. Жаль, что теперь приходится опускать столь важные басовые звуки. При записи на пластинки или в радиопередачах, когда слушатели не видят исполнителей, эти несколько звуков могут быть воспроизведены близко сидящим скрипачом.

Следующее соображение также может послужить указанием к игре генерал-баса. В некоторых концертах Моцарт записывал партии духовых ad libitum; это означало, что концерты можно было исполнять с одним лишь струнным оркестром (даже со струнным квартетом) [151]. В таких случаях партии духовых представляют собой большей частью не что иное, как выписанный генерал-бас. Вероятно, при игре концерта без духовых фортепиано восполняло вместо них гармонии. Экономное употребление духовых в таких партитурах, по-видимому, указывает, что восполнять гармонии надо относительно редко. Если же эти концерты исполняются с духовыми, то пианисту следует обогащать гармонии только там, где Моцарт в местах forte при бóльшем составе духовых оркестровал бы гуще, как, например, в первой части Концерта Es-dur (K. 449), такт 16 и последующие. Играть здесь можно приблизительно так (разумеется, в том же ритме, что и у гобоев):
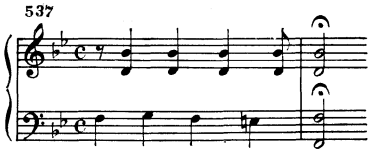


Совершенно аналогичные выводы можно сделать и на основе изучения обоих фортепианных квартетов и Квинтета для фортепиано с духовыми Es-dur (K. 452), которые носят концертный характер. Партии струнных в фортепианных квартетах соответствуют миниатюрным tutti, и мы видим, что почти везде, где в tutti стоит *f*, фортепиано

играет у Моцарта вместе со струнными; в местах же, обозначенных piano, в партии фортепиано — паузы. Примечательно, что в диалогическом начале Квартета g-moll (К. 478) Моцарт заставляет фортепиано принимать участие в обеих частях диалога. Исходя из этого, можно сделать вывод, что и в начале Концерта Es-dur (К. 271), построенном точно так же, как начало квартета, Моцарт хотел, чтобы фортепиано играло в унисон с оркестром. И если фортепиано участвует в шумном «заключительном tutti» того же квартета, то можно прийти к выводу, что то же самое он имел в виду и в заключениях своих концертов. Впрочем, цифровка, обозначенная в концертах B-dur (К. 238) и Es-dur (К. 271), дает весьма ценное указание: играть генерал-бас следует скромно. Наконец, оригинальные моцартовские каденции позволяют сделать еще некоторые выводы, ибо во вступительных тактах к каденциям, над которыми стоит fermato, Моцарт выписывал в отдельных случаях в правой руке аккорд генерал-баса. Например, в первой части Концерта B-dur (К. 456):
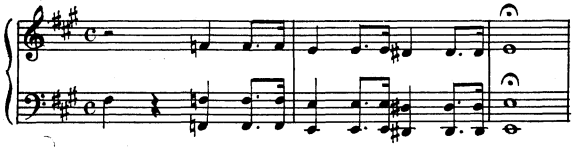


Это, естественно, означает, что в предшествующем такте фортепиано должно играть ниже на октаву вместе с первыми и вторыми скрипками:



То обстоятельство, что Моцарт очень многие каденции начинает не после квартсекстаккорда, а после октавного хода в басу (например, в Концертном рондо D-dur, К. 382; в концертах A-dur, К. 414; Es-dur, К. 449; A-dur, К. 488, и т. д.), подтверждает наше предположение, что в этих tutti Моцарт играл вместе с оркестром отдельные аккорды, а чаще всего удваивал только линию баса. Такт перед авторской каденцией к Концерту A-dur (К. 488) естественнее всего, следовательно, исполнять так:

538

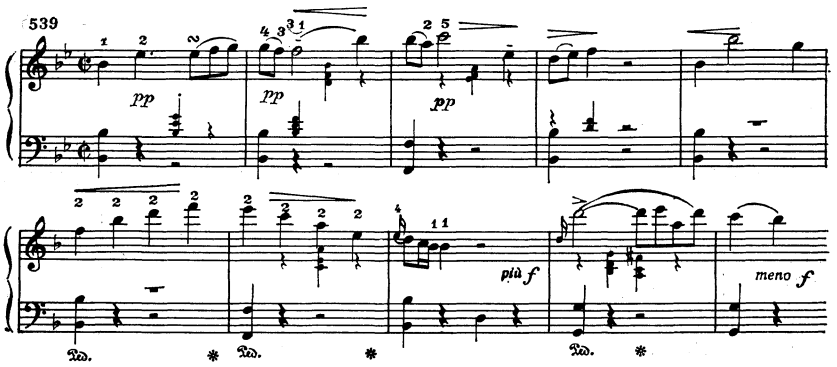


Однако дополнения типа генерал-баса появляются в партии фортепиано не только в tutti, но нередко и в сольных эпизодах. Неоднократно отмечалось, что в моцартовских концертах на долю левой руки выпадает гораздо меньше дел, чем в сольных сонатах. Не подлежит сомнению, что Моцарт, исполняя свои концерты, играл значительно больше того, что записано в нотах (как известно, в «Коронационном концерте» D-dur, K. 537, Моцарт на протяжении целых страниц оставлял свободным нижний нотоносец в партии фортепиано).

В виде примера укажем случай, когда может быть рекомендовано дополнить аккордами моцартовскую запись.
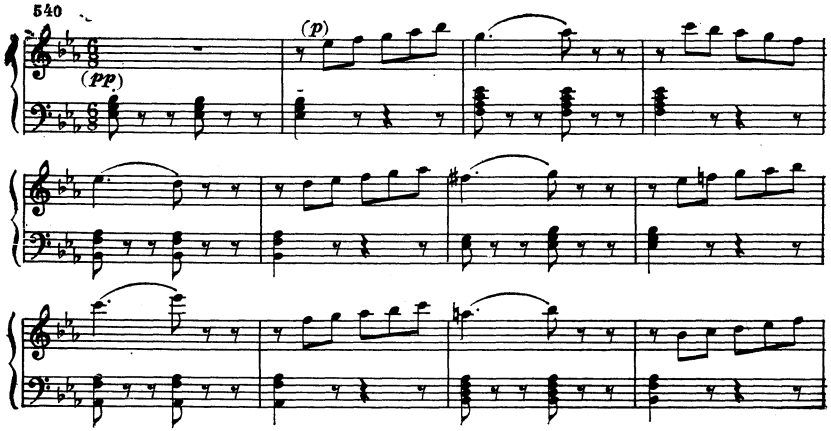
Концерт d-moll (K. 466), вторая часть, такт 44 и дальше (в первые четыре такта ничего не следует вносить):

539
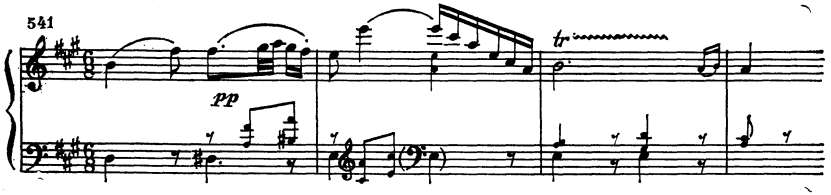


Аккорды, которые нужно взять совсем легким прикосновением к клавишам, сообщают мелодии определенный резонанс. В совершенно аналогично построенном соло во второй части Концерта B-dur (K. 595), напротив, лучше, чтобы сопровождающие аккорды играли одни лишь струнные (аккорды на первой доле слишком сгустили бы звучность, аккорды восьмыми привели бы лишь к ненужным удвоениям). Только через десять тактов, когда вступают духовые, можно ввести несколько аккордов на первых долях. Сравните с Концертом A-dur (K. 414), вторая часть, такт 29 и следующие: здесь инструментовка совсем иная — равномерно ударяемые восьмые в партии фортепиано, отдельные аккорды у струнных.

Концерт Es-dur (K. 482), финал, первое соло, такты 73—84. Предлагаемые дополнительные аккорды в партии левой руки:
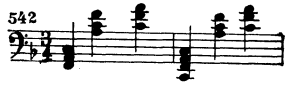


(Аккорды левой руки в узком расположении — сравните с финалом Концерта d-moll, K. 466, такт 376 и следующие). Впрочем, здесь можно и опустить аккорды в левой руке; тогда аккомпанемент целиком поручается струнным, — решение вопроса зависит от качества и мощи сопровождающего оркестра.
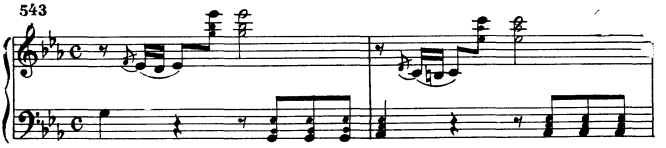
Концерт A-dur (K. 488), вторая часть, такты 48—51:



Во всех этих примерах аккорды надо играть так тонко, чтобы они были едва слышны. В связи с только что приведенными примерами из концертов d-moll (K. 466) и A-dur (K. 488) нужно высказать предостережение: не следует брать аккорды на первой доле такта. Такое исполнение было бы подстать предосудительным «трактирным басам» в вальсах:



В сольных эпизодах без оркестрового сопровождения (например, в большинстве сольных вступлений), а также в сольных произведениях для фортепиано нужно решительно отказаться от каких-либо дополнений к тексту Моцарта. Добавочные ноты, которые вводят иногда в первое соло Концерта Es-dur (K. 482), такты 85—87 (обозначены мелкими нотами):
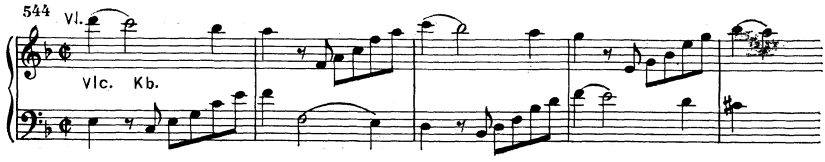


приводят лишь к тому, что это место теряет всю свою легкость и все свое остроумие.

Хороший исполнитель «аккомпанирует сдержанно», — заметил еще Ф.-Э. Бах[152]. Сказанное относится и к Моцарту. Нужно всячески предостеречь от слишком частой и слишком громкой игры генерал-баса. Лучше уж совсем без него, чем сгущать звучность там, где это неуместно!
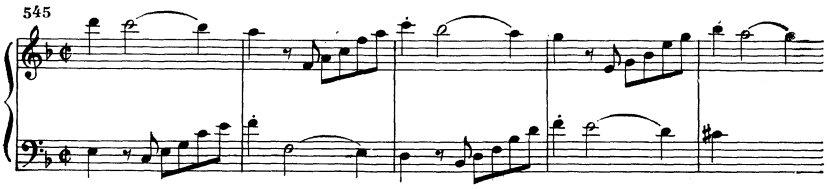
О СОПРОВОЖДЕНИИ

Совместная игра солиста и оркестра в фортепианных концертах Моцарта оставляет желать лучшего. Причины этого кроются, во-первых, в неумении некоторых музыкантов проникнуться стилем Моцарта, в неудачно подобранном составе оркестра и т. п.; во-вторых, в плохо отредактированных оркестровых голосах. Большинство оркестров еще и теперь пользуются старыми оркестровыми партиями, изданными Брейткопфом и Гертелем; в эти партии неизвестный редактор 80 лет тому назад внес несметное количество фразировочных лиг и других искажающих смысл исполнительских обозначений. Партитуры того же издательства, опубликованные в более поздние годы, точнее передают оригинальный текст. К сожалению, многие дирижеры со стоическим равнодушием относятся к такому расхождению между партитурами и партиями, хотя в оркестровых голосах чуть ли не в каждом такте имеются какие-нибудь отклонения от партитуры. Особо вопиющий случай произвола при редактировании оркестровых голосов имеет место, например, в Концерте d-moll (K. 466), финал, такты 20 и далее.

В автографе Моцарта (и большинстве партитур):



В издании оркестровых голосов у Брейткопфа и Гертеля:



Падкому на унификацию редактору была, очевидно, неизвестна разница между мелодическим задержанием и скачком на октаву!

Такую же картину находим и в других концертах. Солисту, заинтересованному в хорошем аккомпанементе, в большинстве случаев не остается ничего другого, как красным карандашом прокорректировать партию за партией весь оркестровый материал; либо он должен приезжать на концерты со своими собственными безупречно откорректированными оркестровыми голосами.
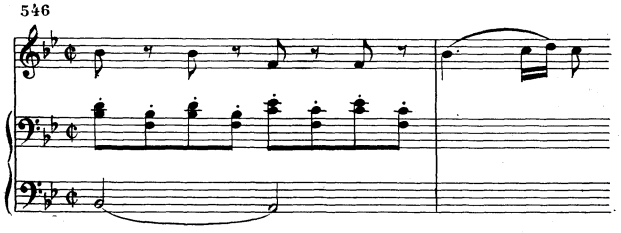
Но ненадежность оркестрового материала — не единственная причина того, что совместная игра солиста и оркестра в ряде случаев неудовлетворительна. Многие беды происходят исключительно из-за скверных традиций, которые переходят из поколения в поколение.

В практике оркестров укоренилась дурная привычка: в сопровождении концертов Моцарта они слишком часто играют staccato. Отчасти в этом опять-таки повинны редакторы оркестровых партий, произвольно расставлявшие знаки staccato. Моцарт в своей записи ясно различает staccato и non staccato, как это видно, например, по такту 11 Романса из Концерта d-moll (K. 466):

Первые скрипки
(non staccato)

Вторые скрипки
и альты (staccatto)
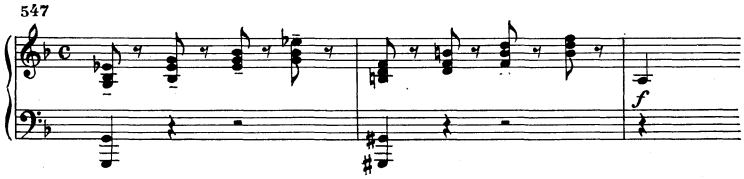
Басы (legato)



Первым скрипкам не следует играть восьмые так же коротко, как вторым скрипкам и альтам.

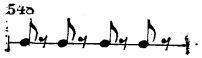
Моцартовские аккомпанементы всегда содержательны, и ни одна нота в них не должна прозвучать пусто и невыразительно. Например, в первой части того же концерта очень важно, чтобы аккорды струнных в тактах 348—349 исполнялись тяжеловатым non staccato:

547



То же относится к сопровождению восьмыми в тактах 104—106 и 323—326 этой же части.

Нередко встречающаяся нотная запись: 548



теперь исполняется как обычное staccato и звучит поэтому очень невыразительно. Фигура же эта представляет собой не что иное, как измененную запись мягкого staccato четвертей: 549
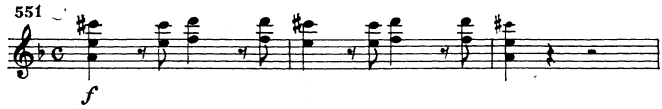


Аккомпанемент в виде повторяющихся аккордов в ритме восьмых (как, например, в тактах 40—60 Романса из этого же концерта) часто играют теперь spiccato; слышен только шум, производимый смычками 40 струнных инструментов, но не звук. Даже самое простое сопровождение, такое, как, например, в такте 63, нужно играть певуче и не слишком коротко: 550



Не только восьмые ноты, но и отдельные четверти, стоящие, скажем, в конце фразы, ни в коем случае нельзя коротко обрывать, как это делают, к сожалению, довольно часто.

Концерт d-moll (K. 466), первая часть, такты 112—114:



Последнюю ноту не следует обрывать, напротив — играть tenuto!

Отрывистая игра, к которой прибегают слишком часто, вызвана самим по себе правильным наблюдением: сочинения Моцарта в большинстве случаев исполняют так, что они звучат чересчур густо; вследствие этого оркестровым аккомпанементом нередко заглушают солирующий инструмент. Опасность действительно велика, но игра staccato не является правильным выходом из этого положения. Моцарт избрал решение гораздо более естественное: почти все фортепианные соло в его время сопровождались только солистами струнной группы инструментов (следовательно, одной первой скрипкой, одной второй скрипкой и т. д.). Звучность моцартовского фортепиано была тонкой, в силу чего это было настоятельно необходимо. Иногда и солирующие духовые сопровождались одними лишь солистами струнной группы, как, например, в первой части Концерта B-dur (K. 595), такты 198—199 *, где Моцарт всем струнным предписал играть «solo», затем зачеркнул свое указание у контрабасов и оставил только для первых и вторых скрипок и альтов [153]. Этот пример ясно показывает, что моцартовское обозначение «solo» относится и к сопровождению, которое исполняется в этом случае отдельными солирующими инструментами.

В письме к издателю Зиберу в Париже Моцарт, предлагая опубликовать свои концерты F-dur (K. 413), A-dur (K. 414) и C-dur (K. 415), замечает:

«...настоящим ставлю вас в известность, что я закончил 3 фортепианных концерта, которые могут исполняться как с участием всего оркестра, включая сюда гобои и валторны, так и a quatro» [154].

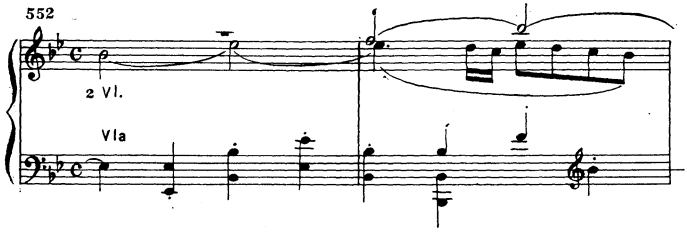
По поводу Концерта Es-dur (K. 449) Моцарт указывал — и когда вносил его в свой тематический каталог, и в письме к отцу от 15 мая 1785 года, — что концерт этот может быть исполнен *«a quatro»*, то есть как фортепианный квартет [155]. В наше время, ввиду усиления звука фортепиано и увеличения размера залов, участие в сопровождении одних лишь солистов струнной группы недостаточно. Но и на Карнегихолл, безусловно, хватило бы оркестра с ограниченным составом, в котором число пультов первых скрипок было бы доведено до двух — четырех, максимально до пяти, и соответственно уменьшено число остальных струнных. Поручать повторяющиеся восьмые пятидесяти и более оркестрантам струнной группы, сопровождающим фортепианную кантилену, — бесчинство. Если играет небольшое количество струнных

* У авторов ошибка. Речь, по-видимому, идет о тактах 147—148.—*Ред.*

и оркестранты извлекают красивое, округлое piano, аккомпанемент, как показывает опыт, звучит несравненно лучше и естественнее.

Современное фортепиано, благодаря бо́льшему, по сравнению с фортепиано моцартовской эпохи, динамическому диапазону, обладает рядом явных преимуществ при совместной игре с оркестром. Forte моцартовского фортепиано было достаточно громким, если аккомпанирующий оркестр играл piano, *ff* по силе звука соответствовало примерно *mf* нашего современного фортепиано. Вот почему в местах, по характеру своему требующих forte, Моцарт предписывал оркестру piano, если вместе с ним играл рояль. Вообще-то говоря, в исполнительских указаниях Моцарта ничего не должно быть изменено. Но в подобного рода местах, и в этом не приходится сомневаться, нужно играть forte, так как солирующий инструмент отнюдь не обладает теперь слабым звуком. Само собой разумеется, что вопрос о том, следует или не следует при известных обстоятельствах вносить такого рода «ретушь», должен быть хорошо обдуман: иными словами, играть forte вместо piano можно только тогда, когда изменение это действительно соответствует смыслу данного места. Так обстоит дело, например, в первой части Концерта C-dur (K. 503): вступление всего оркестра в такте 9 явно требует forte, и Моцарт его предписывает. В аналогичных же местах, тактах 120 и 298, указано — из-за фортепиано, играющего вместе с оркестром, — *p*. Такое piano наряду с тяжелыми аккордами современного рояля произвело бы в наше время весьма жалкое впечатление. И в первой части Концерта d-moll (K. 466) имеется множество мест подобного рода (такты 110—111, 169—171, 283—284); встречаются такого рода места и в первой части Концерта Es-dur (K. 482), такт 346, и в первой части Концерта B-dur (K. 595), такты 218—228. Вопреки предписанному *p*, оркестрантам и здесь следует сыграть мелодическую вершину по меньшей мере *mf*:

Такты 218 и следующие:



Иногда, хотя и чрезвычайно редко, нужно даже внести незначительные изменения в инструментовку. Как ни превосходна инструмен-

товка Моцарта, все же в сфере forte он порой предъявлял к отдельным инструментам, прежде всего к флейте, слишком большие требования; наш оркестр стал настолько громче, что отдельные сольные места у некоторых духовых инструментов не могут прозвучать так, как хотел композитор. Например, в первой части Концерта Es-dur (K. 482) флейте приходится иногда в противовес полному оркестру одиноко играть верхний голос; в современных условиях это не может хорошо прозвучать. Сегодня наилучший выход из положения — удвоение в этих местах числа флейт. Но так как, по причинам финансового порядка, большинство руководителей оркестров сделать этого не может, остается другой выход — заменить флейту первым кларнетом. Звук кларнета теперь гораздо сильнее звука флейты: такой опыт, проведенный во время одного из исполнений, вполне себя оправдал.

Подобная же проблема возникает и в Концерте A-dur (K. 488). В тактах 19—20, 83, 214 и 310 первой части флейта всегда плохо слышна; переинструментовка, за исключением такта 310, здесь, разумеется, недопустима.

Хороший дирижер не должен позволять оркестру, сопровождающему солиста, на протяжении большого отрезка музыки играть однообразным, лишенным оттенков piano, — это способно убить живое совместное музицирование оркестра и солиста.

КАДЕНЦИИ И ВСТУПЛЕНИЯ

В XVIII столетии, в годы подъема музыкального творчества, искусство свободной импровизации процветало. В те времена каждый виртуоз высокого класса должен был владеть этим искусством, если хотел отвечать художественным требованиям тогдашних слушателей. Импровизировать — было не только его обязанностью, но и правом, которым он порой широко пользовался и при исполнении чужих сочинений. В инструментальных концертах этой эпохи имеются, в соответствии со старой традицией, места, где ансамбль молчит, а солист получает возможность показать свое умение и фантазию.

И в моцартовских концертах имеются места — без них концертная форма тогда и не мыслилась, — в которых от солиста требовалось сымпровизировать каденцию или вступление. Места эти всегда отмечены знаком ферматы. Если фермата стоит у Моцарта над квартсекстаккордом, исполнителю надо сыграть каденцию; если же над V ступенью в половинном кадансе, за ней должно быть вступление к последующему фрагменту сочинения. Каденции обычно длиннее вступлений и в них почти всегда разрабатываются темы и мотивы той или другой части концерта. Вступления же большей частью не содержат тематиче-

ского материала и, значит, не связаны с мотивами концерта. Длина вступлений — различна, иногда они состоят из одного-единственного пассажа. Вступления, как правило, строятся только на одной гармонии, каденции же в большинстве случаев отличаются гармоническим разнообразием [156].

Во многих случаях Моцарт такие каденции и вступления записывал, что представляет собой исключительное явление для тех времен. *«Посылаю при сем сестре моей 3 каденции к концерту ex D и 2 вступления к концерту ex Es...»* — пишет он 15 февраля 1783 года в Зальцбург [157].

Сохранилось несколько разных каденций к одной и той же части концерта, вышедших из-под пера Моцарта [158]. Таким образом, имеются хорошие отправные точки, позволяющие судить о том, какой характер он обычно придавал каденциям. Сам же он, исполняя каденции, отдавался, конечно, свободной фантазии:

«...Каденции и вступления пришлю моей дорогой сестре позже; я еще не переделал вступлений к Рондо, так как, играя этот концерт, я всякий раз делаю то, что мне тут же придет в голову...» — сказано в письме к отцу [159]. Все же большие каденции он, по-видимому, не импровизировал или импровизировал лишь изредка. В пользу этого предположения говорит вот что: многие из сохранившихся каденций столь отточены и отделаны, что трудно поверить в импровизацию. Каденция к Концерту A-dur (K. 488) вписана даже в партитуру и, следовательно, «сочинена» в полном смысле слова так же, как, скажем, каденция к Пятому концерту Бетховена или концерту Шумана.

Но Моцарт, как известно, написал каденции не ко всем своим концертам. Авторские каденции к большинству крупных концертов венского периода, в том числе к обоим минорным и к замечательным концертам Es-dur (K. 482) и C-dur (K. 503) до нас, к сожалению, не дошли. Не вызывает, однако, никакого сомнения, что в этих произведениях необходимы каденции, так как пропуск их ощутительным образом нарушил бы классическую форму той или другой части концерта. И вот перед нами трудная задача: либо самим создать каденции, либо заняться поисками (большей частью, безуспешными) хороших каденций, написанных другими.

Прежде всего установим, что стилистические особенности концерта определяют и характерные черты каденций к нему. Поставить рядом с Моцартом что-либо равноценное в другом стиле — невозможно. Каденции в ином, чем у Моцарта, стиле производят худшее впечатление, нежели те, которые хоть и не выдерживают сравнения с замечательными оригинальными каденциями, но не выходят за рамки стиля. Каденция в стиле более поздних эпох (романтическом, импрессионистском и т. д.) непременно вступит в противоречие с духом произведе-

ния. Солист должен по-новому осветить темы сочинения, развить сказанное в концерте, показав при этом свое личное отношение к сказанному; но он не вправе выходить за пределы сказанного, ибо в противном случае внутреннее и внешнее единство концерта будет нарушено. В конце концов, Моцарт всегда предоставлял каденции сравнительно немного места. Функция каденции состоит в том, чтобы несколько оттянуть заключение и тем самым усилить его воздействие. Таким образом, каденция носит характер связующего звена; она не должна превращаться в паразитическое растение; чужеродные (чуждые стилю) каденции часто производят поэтому впечатление опухоли на организме, совершенном и прекрасном во всех других отношениях [160].

Ниже будет сделана попытка дать некоторые советы, как создать стилистически возможно более близкие каденции к тем концертам, к которым нет каденций самого Моцарта. Идеальными образцами служат, естественно, оригинальные каденции. Они написаны, как и следует ожидать, в самых разнообразных формах. Для анализа надо, в первую очередь, привлечь сохранившиеся каденции к первым частям, так как при создании каденций к другим частям Моцарт действовал с большой свободой; кроме того, в большинстве концертов зрелого периода он предполагал включение каденций только в первые части.

Почти все относительно большие каденции Моцарта отчетливо делятся на три части: «начало каденции» (I), открывающейся а) либо темой этой части концерта, либо б) виртуозными, отчасти вновь созданными, отчасти уже встречавшимися ранее пассажами. Начало каденции переходит в «среднюю часть» (II), почти всегда представляющую собой дальнейшее секвенционное развитие какой-либо значительной темы или мотива из этой части концерта и большей частью приводящую к выдержанному басу или аккорду. Затем следуют виртуозные пассажи, арпеджированные трезвучия и т. д.; они ведут к «заключению каденции» (III), которая завершается обычно трелью.

Начало каденции
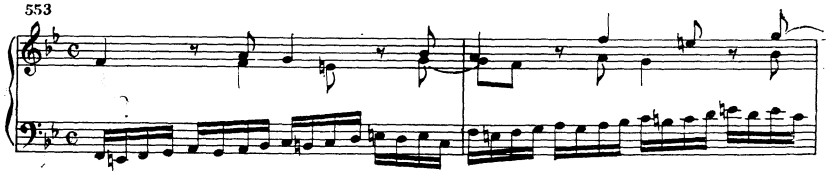
Рассмотрим прежде всего оба возможных начала каденции: а) *Тематическое начало.* Если каденция Моцарта начинается так, то в ней обычно используется главная тема части (как, например, в первых частях Концерта для двух фортепиано Es-dur, K. 365; Концерта G-dur, K. 453, а также в каденциях к большинству частей, написанных в форме рондо), а иногда — мотив, проходивший в оркестре непосредственно перед фермато (как, например, в каденциях к первой ча-

сти Концерта Es-dur, K. 271; к Концертному рондо D-dur, K. 382; к первым частям концертов C-dur, K. 415; Es-dur, K. 449; B-dur, K. 450, и B-dur, K. 456). В последнем случае мотив, до того проходивший только в оркестре, нередко впервые исполняется на фортепиано, и эта новая звуковая краска производит чарующее впечатление. Моцарт чрезвычайно редко использовал для начала каденции тему из середины части (как, например, в первой каденции к первой части Концерта A-dur, K. 414, и в каденции к финалу Концерта F-dur, K. 459). Наконец, в каденциях к медленным частям он иногда даже вводил новые темы (например, в первой каденции второй части Концерта G-dur, K. 453, и в недавно найденной каденции ко второй части Концерта B-dur, K. 238) — вольность, которую, разумеется, мог себе позволить только сам Моцарт.

Тематическое начало, как правило, сменяется пассажами. Это виртуозное продолжение опять-таки часто строится на материале самой части. Так, в каденции к первой части Концерта B-dur (K. 450) после первых восьми тематических тактов следует цепь пассажей, заимствованных из такта 119 и следующих.
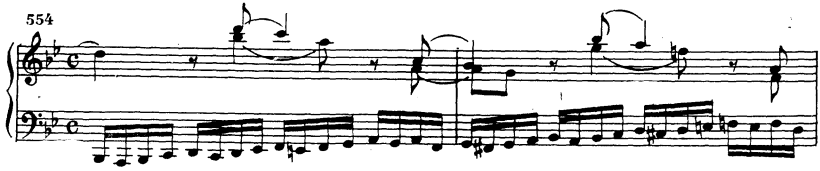
Первая часть, такт 119 и дальше:

553
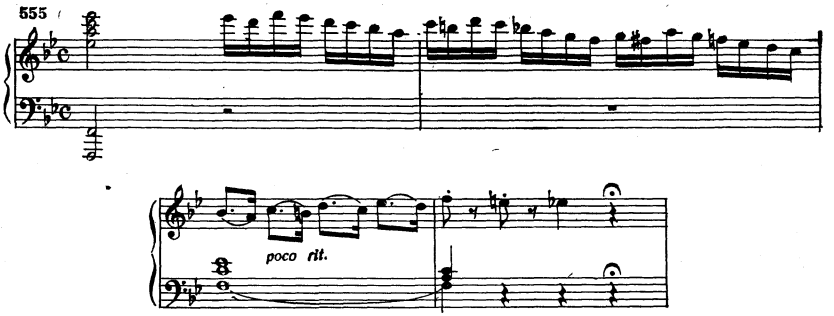


Каденция, такт 9 и дальше:

554



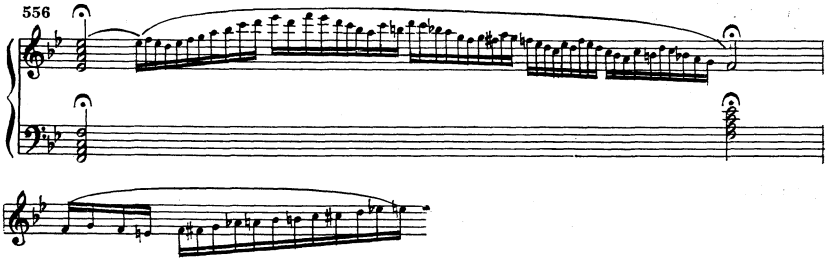
В дальнейшем пассажи прямо «вливаются» во вторую тему — среднюю часть каденции. Но во многих случаях виртуозное продолжение начала каденции приводит к короткому моменту покоя (большей частью на доминантсептаккорде); после него только и начинается новый свободный переход к средней части.

Каденция к первой части Концерта B-dur (K. 595), такты 9—12:



(Сравните с тактами 304—309 каденции к первой части Концерта Es-dur, K. 271.)

Как на исключение, подтверждающее правило, надо указать на первую каденцию к Концерту B-dur (K. 456): до перехода к средней части здесь дважды вводятся моменты покоя.
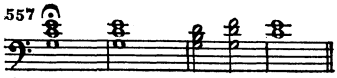


Зато средняя часть и заключение каденции необычайно коротки.

б) *Виртуозное начало.* И виртуозное начало более или менее явно заимствуется из музыки самой части, как, например, в каденциях к первым частям концертов: F-dur (K. 459), A-dur (K. 488), B-dur (K. 595); только в редких случаях такое начало строится совсем свободно, как, например, во второй каденции к первой части Концерта B-dur (K. 456).

С точки зрения гармонии, задача тематического и виртуозного «начала каденций» заключается в том, чтобы повести возможно более интересным путем от квартсекстаккорда, стоящего под fermato, к мотиву или теме в основной тональности. Следовательно, все начала каденций построены на пятых ступенях:

557

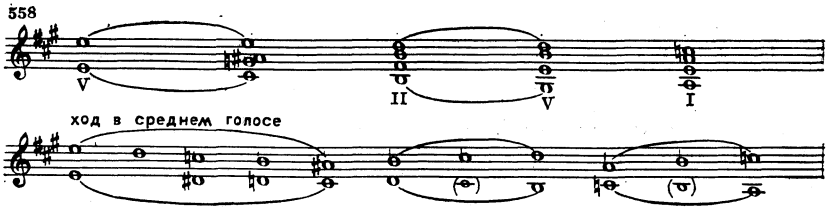


Примечательно, что цитируемые в каденциях темы всегда проводятся в основной тональности: в тех случаях, когда каденция начинается тематически, — чаще всего на квартсекстаккорде I ступени; когда же тема появляется только в средней части каденции — в своем оригинальном виде.

Два кажущихся исключения — каденции к третьей части Концерта B-dur (K. 450) и к первой части Концерта A-dur (K. 488). В первом случае главная тема вступает в такте 20, как будто в Es-dur. Однако речь может идти только о субдоминатовом начале, на что указывает звук *a* (вместо *as*) следующего такта. В каденции же Концерта A-dur (K. 488) новый мотив неожиданно начинается в h-moll, но и здесь через два такта — a-moll (вариант основной тональности A-dur):

Гармоническая схема первых 14 тактов каденции:

558
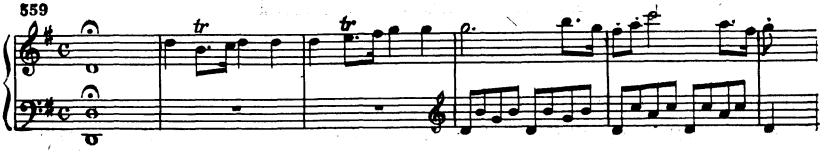


Этот h-moll имеет такую же субдоминантовую функцию, как и мнимый F-dur начальных аккордов Первой симфонии Бетховена.

Моцарт хотел, следовательно, укрепить в каденциях основную тональность, а не расшатывать ее, как делал, например, Бетховен, модулировавший в каденциях в самые отдаленные тональности. Достойно сожаления, что большинство интерпретаторов, сочинявших каденции к концертам Моцарта, упускало из виду этот его принцип.

Моцарт большей частью связывает каденцию с последним аккордом tutti гармонически. В начале каденции темы редко цитируются в своем оригинальном виде (тоника), а большей частью в модифицированном на основе квартсекстаккордовой гармонии и, как правило, без басового звука в первых двух тактах. Поэтому гармония сначала ощущается только в скрытом виде, как, например, в Концерте G-dur (K. 453), первая часть:
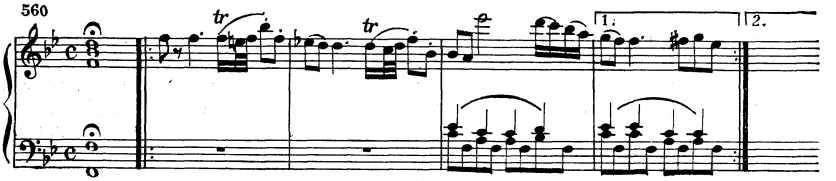
(свободное продолжение с новым мотивом)

559



или в Концерте B-dur (K. 450), первая часть:
(новый мотив, родственный мотиву тактов 27 и 217).

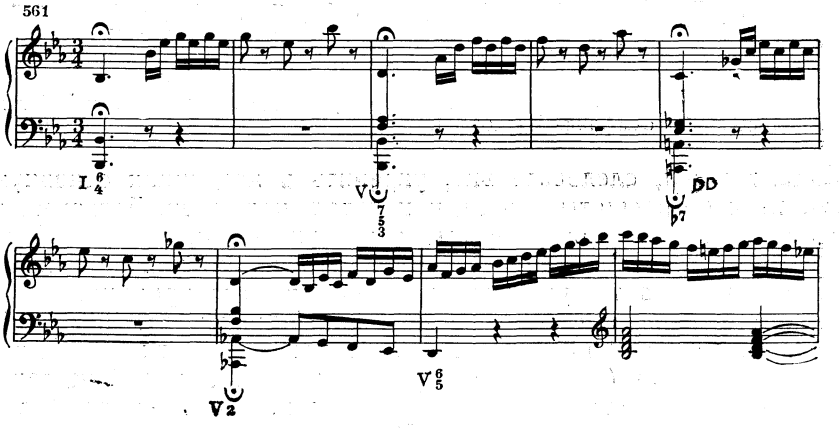
560



То, что Моцарт начинает эту каденцию с правильного восьмитактного периода,— редкое исключение. Обычно в его каденциях периоды не встречаются, то есть темы в форме периода не цитируются до конца, а перед заключением секвентно развиваются.

Построение вступлений к каденциям на нисходящей линии басов — одна из излюбленных Моцартом гармонических последовательностей. Концерт Es-dur (K. 449), первая часть:

561
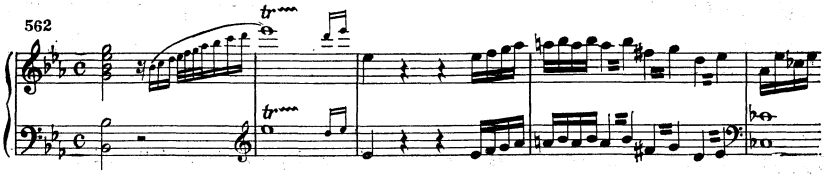


По такой же гармонической схеме построены начала каденций к первой части Концерта Es-dur (K. 271) и ко второй части Концерта A-dur (K. 414) (вторая каденция). Многие каденции начинаются с ор-

ганного пункта, как, например, каденции к первым частям концертов F-dur (K. 413) и F-dur (K. 459), а также к Концертному рондо D-dur (K. 382).
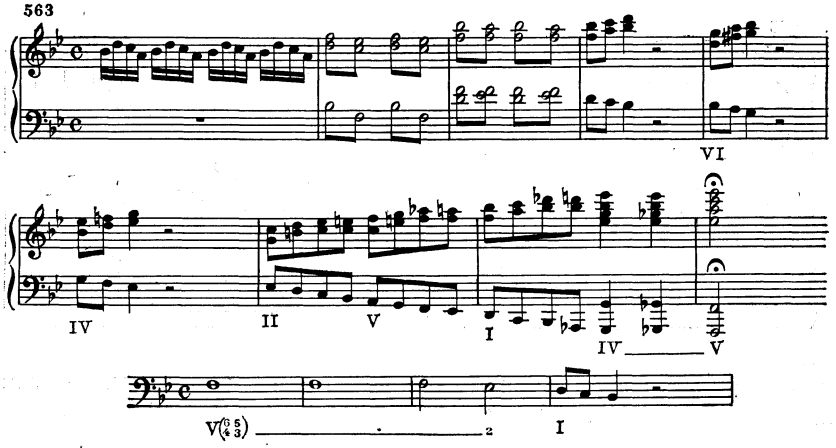
В каденции к первой части Концерта для двух фортепиано Es-dur (K. 365) после квартсекстаккорда восходящий пассаж приводит к тонике, а затем в такте 4 — внезапное появление минорной субдоминанты:

562



Очень интересна гармоническая схема каденции к первой части Концерта B-dur (K. 595):
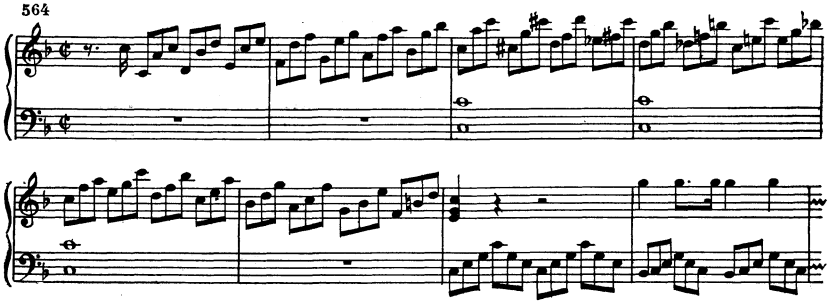
563



(В нисходящей линии басов сначала ходы на терцию — трижды, а затем на квинту — четырежды; в верхнем же голосе в противоположном движении — трехкратный подъем по квартам, хроматически заполненным.)

Начало каденции к первой части Концерта F-dur (K. 459) — одно из самых красивых: сперва проходит пассаж (заимствованный из тактов 373 и последующих) на органном пункте *C* (с хроматическими проходящими нотами в тактах 3 и 4); затем появляется главная тема на необычной для Моцарта секундаккордовой гармонии (в начале нисходящего хода басов):
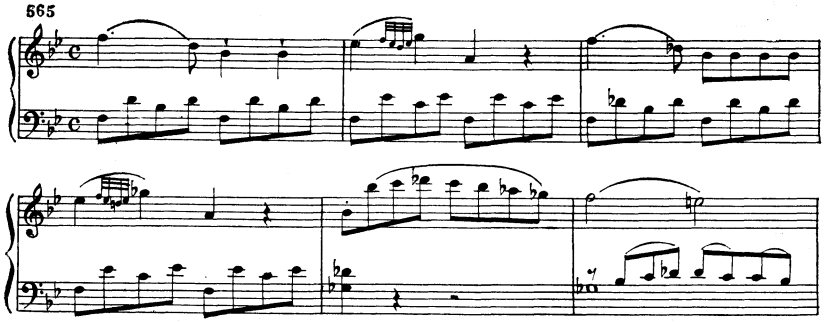
564



Вторую тему каденции Моцарт редко проводит на основе квартсекстаккордовой гармонии.

Интересно также гармоническое построение каденции к третьей части Сонаты B-dur (K. 333); здесь в третьем такте появляется минорный вариант основной тональности:

565



По величине своей начала каденций очень различны, но лишь в редких случаях они бывают меньше 6 или больше 12 тактов.
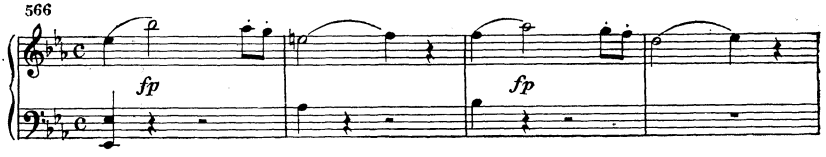
Средняя часть каденции

Как уже было сказано, первая часть каденции обычно сменяется темой, которая проводится в основной тональности. Большей частью Моцарт отдает предпочтение кантабильной побочной теме, например в первых частях концертов Es-dur (K. 271), C-dur (K. 415), B-dur (K. 450), G-dur (K. 453), B-dur (K. 456), F-dur (K. 459), B-dur (K. 595). Однако во второй каденции к Концерту A-dur (K. 414) начало каден-

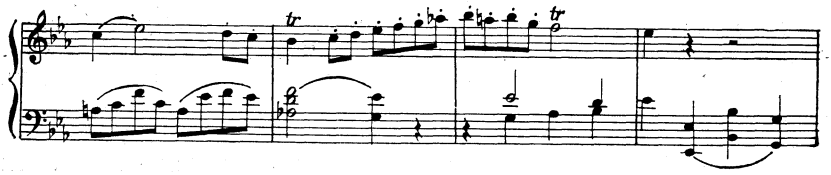
ции, как исключение, сменяется главной темой, которую Моцарт во вступлении каденции не дает. В финале Концерта B-dur (K. 450) главная тема появляется в каденции даже дважды: сначала в верхнем голосе, а потом, во втором разделе, в басу. Особенно хороша по технике разработки мотивов каденция к третьей части Концерта B-dur (K. 595). В первой части широкой по масштабу каденции проходят «двумя волнами» только начальные такты главной темы (такты 1—10 и 11—27), затем во втором разделе проводятся такты 5—6 главной темы, — так сказать, как начало новой темы (такты 31—39). Интересно использованы темы в Концерте Es-dur (K. 449). Здесь в экспозиции Моцарт дает на фоне трели выразительный мотив (такты 169—176). В конце части он не поручает его оркестру, а вместо этого очень удачно использует в качестве второй темы каденции. Особый случай представляет собой каденция к Концерту A-dur (K. 488); здесь Моцарт ввел совсем новую тему, как он это делал только в каденциях к медленным частям (Концерты B-dur, K. 238, и G-dur, K. 453).

Цитируя темы в среднем разделе каденции, Моцарт обычно придерживается определенной схемы. В самом концерте использованные в каденции темы завершены в последних тактах кадансами и образуют единое целое. В каденциях же применяется техника, которую лучше всего характеризовать словами «непрерывное развитие»[161] («Fortspinnung») *: перед заключительным кадансом неожиданно на материале небольшого мотива возникают секвенции; причем мотив часто ритмически уплотняется (излагается в уменьшении), а все секвенционное построение почти всегда заканчивается выдержанным аккордом или звуком. Нередко раздел этот ведет к V ступени основной тональности, например в каденциях Концерта G-dur (K. 453); но большей частью — сначала к двойной доминанте, а уже оттуда к V ступени основной тональности или к квартсекстаккорду, например в каденциях к первым частям концертов Es-dur (K. 449), B-dur (K. 456), F-dur (K. 459), B-dur (K. 595). Ниже приводятся четыре примера, иллюстрирующие этот характерный метод построения каденций, причем сопоставляются темы в самом концерте и в каденции:

Первый пример. Концерт Es-dur (K. 271), первая часть, такты 225—232:
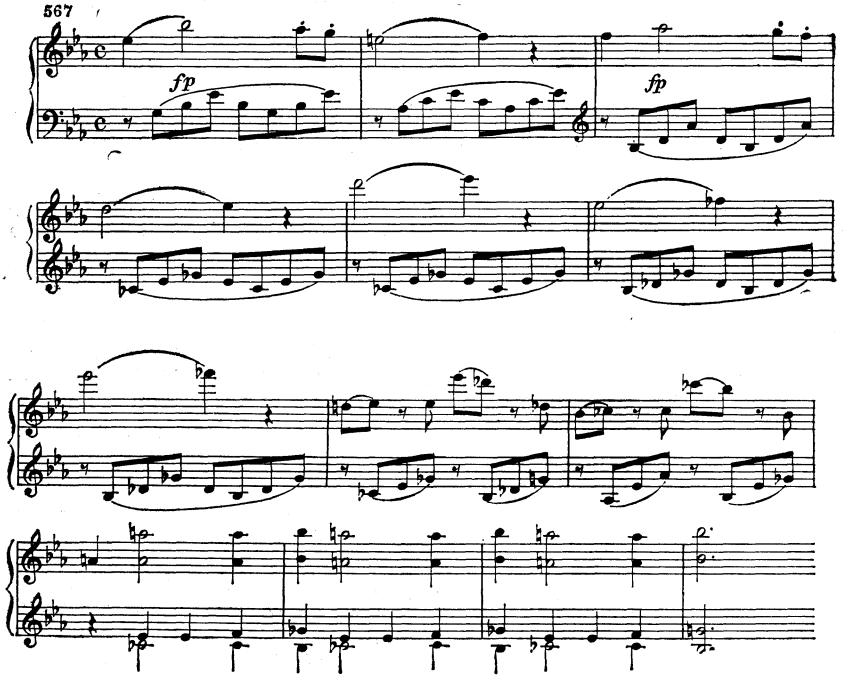


* Глагол «fortspinnen» в буквальном переводе означает — «продолжать прясть».
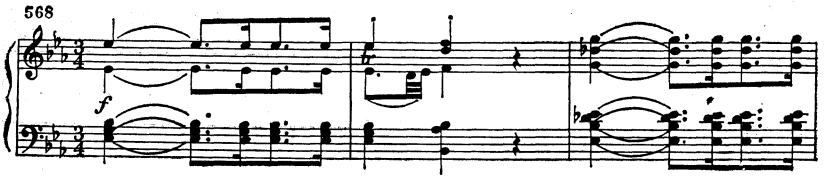


Каденция, такты 17—29:
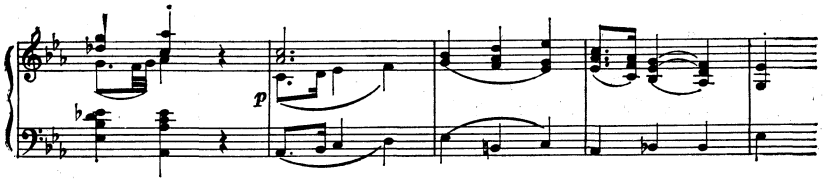
567
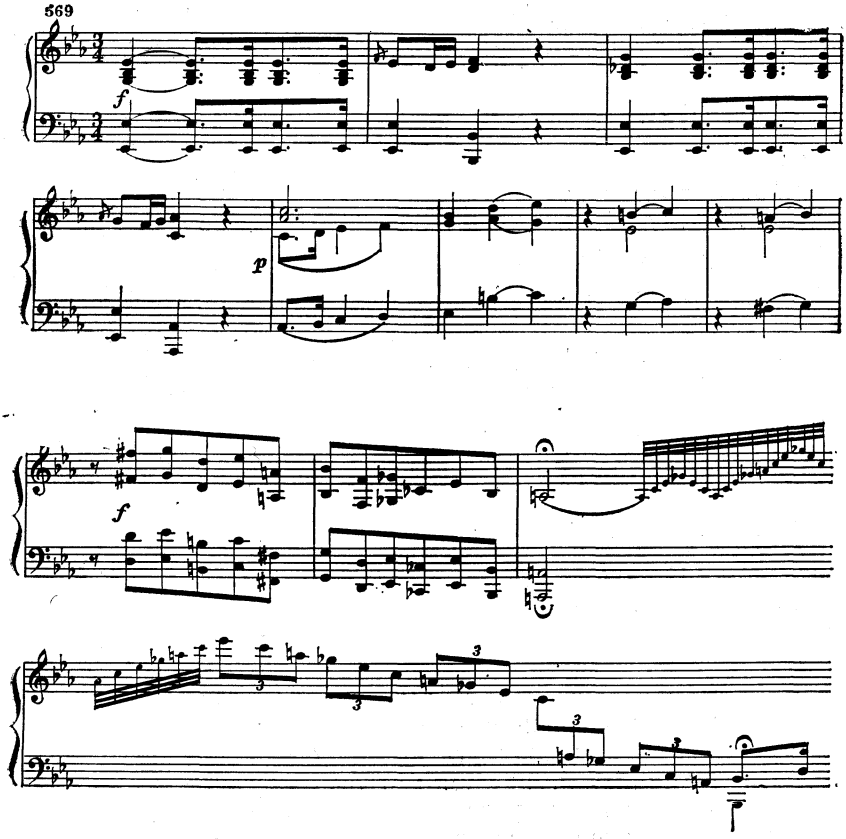


Второй пример. Концерт Es-dur (K. 449), первая часть, такты 63—70:

568
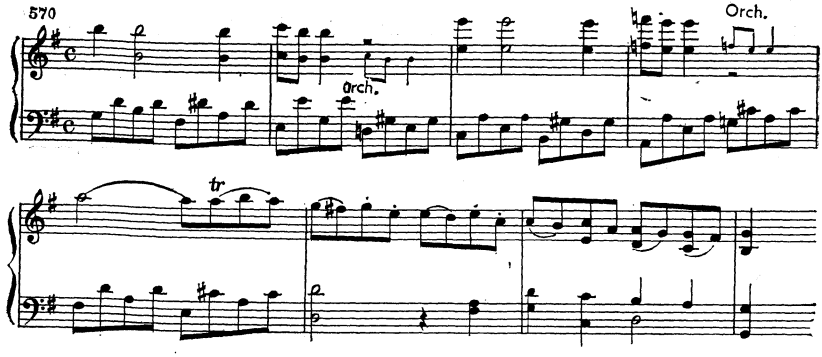




Каденция, такты 15—25:
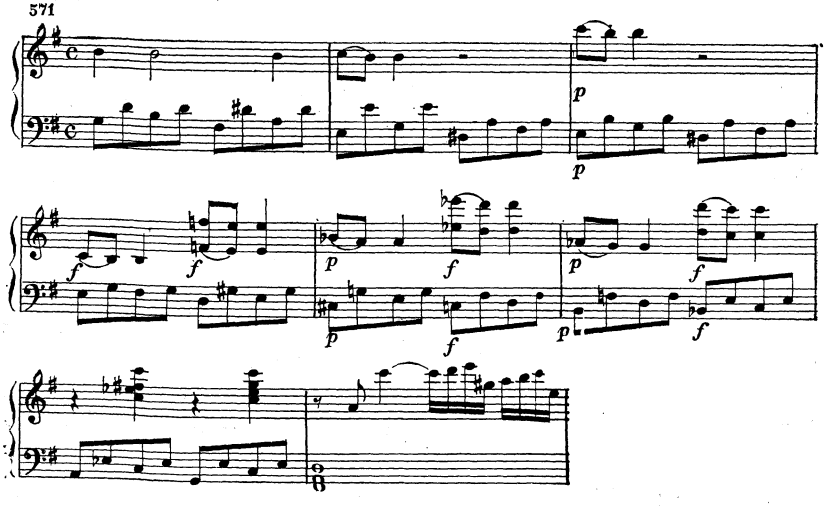


Третий пример. Концерт G-dur (K. 453), первая часть, такты 290—297:

570



Каденция (I), такты 19—26:
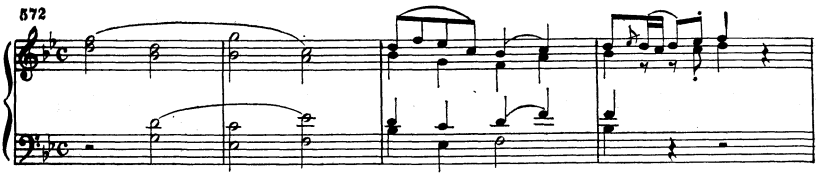
571



(Смелые гармонии — результат чередования квинтсекстаккордов и секундаккордов в сочетании с задержаниями на хроматически нисходящих басах. В самом концерте тема проходит на диатонически нисходящей линии басов, причем мотивы вступают каждый раз на басах, отстоящих друг от друга на квинту вниз. В каденции диатонический ход басов задерживается на терции: здесь движение приостанавливается, а затем неожиданно возобновляется по нисходящим хроматическим ступеням.)
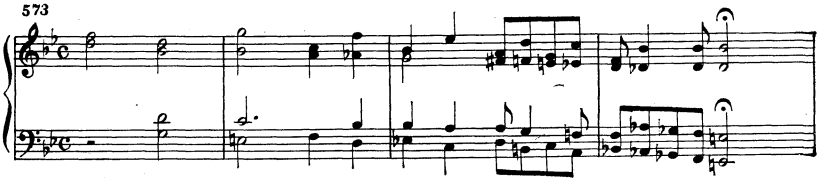
Четвертый пример. Концерт для фортепиано B-dur (K. 456), первая часть, такты 299—302:

572



Каденция, такты 14—17:

573
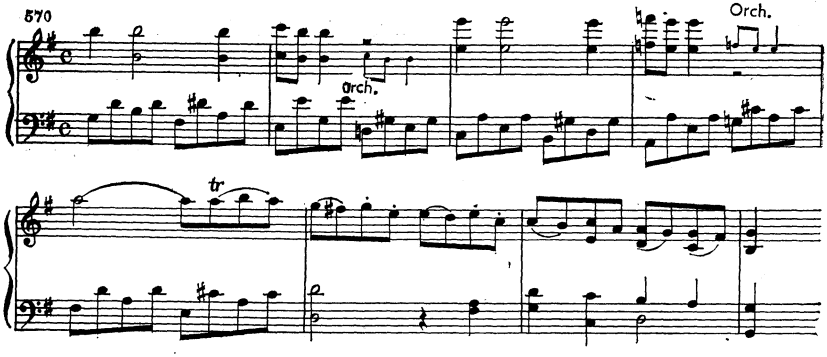


Интересна также каденция к первой части Концерта B-dur (K. 595), в которой секвенция заканчивается генеральной паузой (такт 21), а не выдержанным звуком.
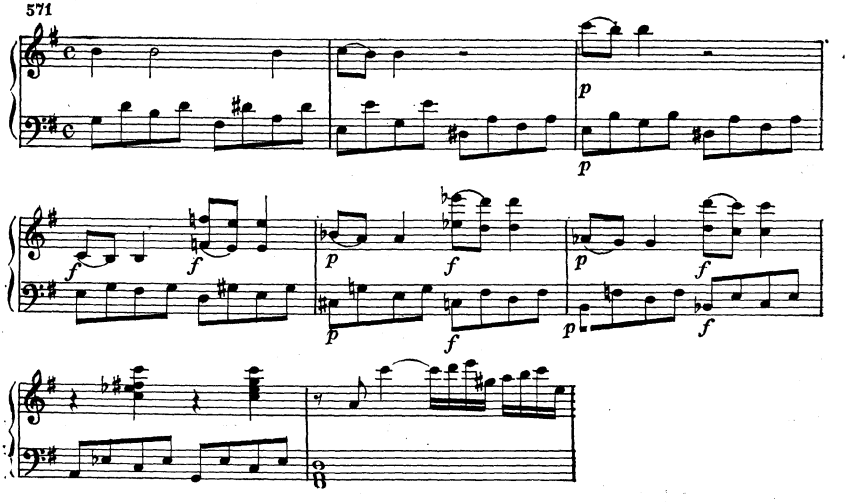
Таким образом, Моцарт отчетливо различал способы проведения тем в самом концерте и в каденции. В концерте темы плавно соединены и сцеплены друг с другом без всяких швов; в каденциях же композитор, видимо, был обуреваем соблазном распустить столь крепко сотканную ткань. В этом отношении у Бетховена совсем иная техника построения каденций. Его каденции — замкнутые самостоятельные музыкальные произведения, которые не только соперничают по драматизму с самим концертом, но стремятся быть еще более драматичными (см., например, каденцию к Концерту B-dur, ор. 19, которая начинается с фугато в стиле сонаты ор. 106).

Заключение каденции

Сочиняя заключения каденции, Моцарт давал волю своей фантазии в большей степени, чем в других частях каденции, и не связывал себя никакой схемой. И все же заключение каденции, как правило, содержит лишь ряд виртуозных пассажей, частично выписанных мелкими нотами. Образцы таких пассажей в изобилии встречаются не только в каденциях к концертам, но и в тех каденциях, которые имеются в некоторых других фортепианных произведениях Моцарта, например в финале Сонаты B-dur (K. 333), в Рондо F-dur (K. 494) и особенно в его вариациях. В последних каденции большей частью построены не на теме произведения. Причина ясна: тему уже достаточно варьировали. По таким «нетематическим» каденциям можно особенно многому



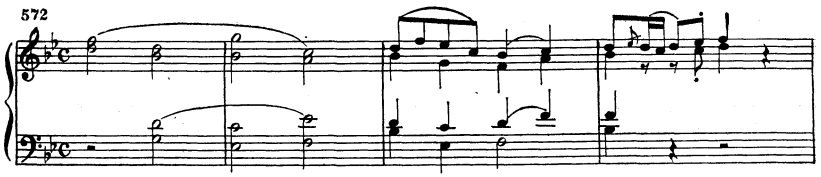
Каденция (I), такты 19—26:



(Смелые гармонии — результат чередования квинтсекстаккордов и секундаккордов в сочетании с задержаниями на хроматически нисходящих басах. В самом концерте тема проходит на диатонически нисходящей линии басов, причем мотивы вступают каждый раз на басах, отстоящих друг от друга на квинту вниз. В каденции диатонический ход басов задерживается на терции: здесь движение приостанавливается, а затем неожиданно возобновляется по нисходящим хроматическим ступеням.)
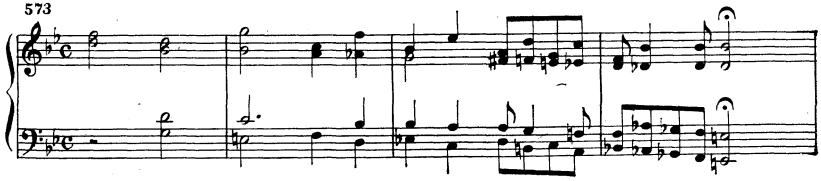
Четвертый пример. Концерт для фортепиано B-dur (K. 456), первая часть, такты 299—302:

572



Каденция, такты 14—17:

573



Интересна также каденция к первой части Концерта B-dur (K. 595), в которой секвенция заканчивается генеральной паузой (такт 21), а не выдержанным звуком.
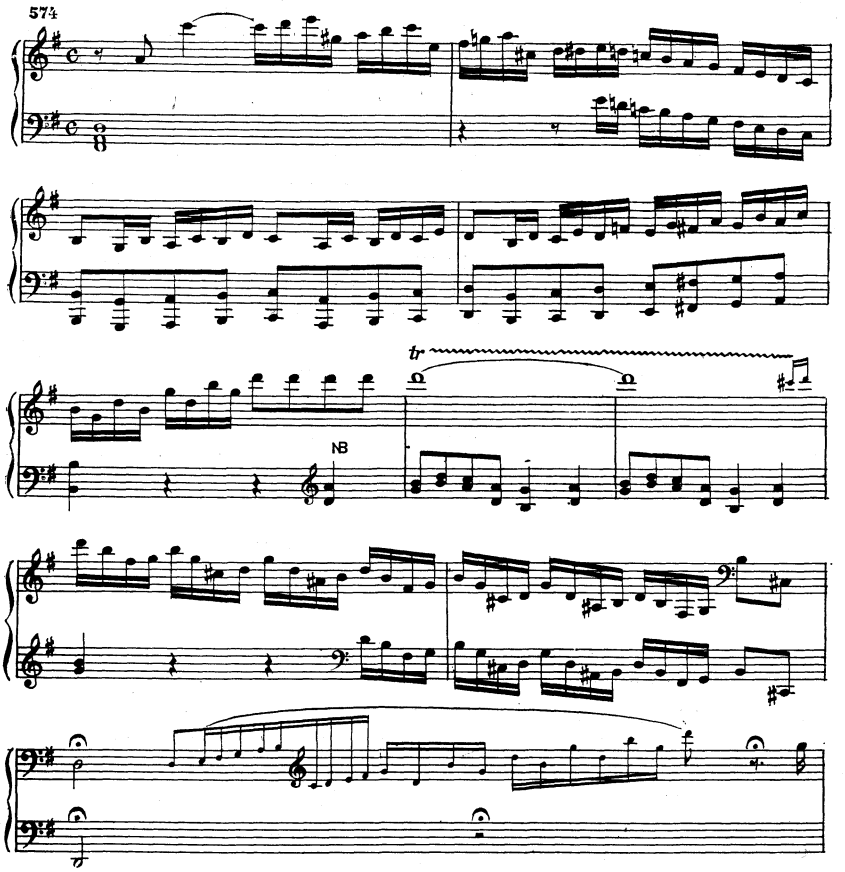
Таким образом, Моцарт отчетливо различал способы проведения тем в самом концерте и в каденции. В концерте темы плавно соединены и сцеплены друг с другом без всяких швов; в каденциях же композитор, видимо, был обуреваем соблазном распустить столь крепко сотканную ткань. В этом отношении у Бетховена совсем иная техника построения каденций. Его каденции — замкнутые самостоятельные музыкальные произведения, которые не только соперничают по драматизму с самим концертом, но стремятся быть еще более драматичными (см., например, каденцию к Концерту B-dur, ор. 19, которая начинается с фугато в стиле сонаты ор. 106).
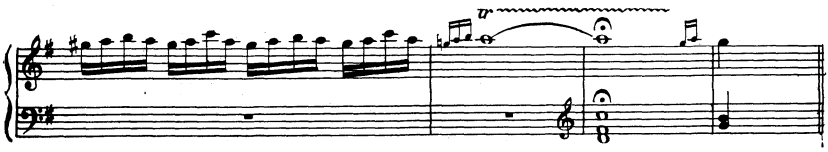
Заключение каденции

Сочиняя заключения каденции, Моцарт давал волю своей фантазии в большей степени, чем в других частях каденции, и не связывал себя никакой схемой. И все же заключение каденции, как правило, содержит лишь ряд виртуозных пассажей, частично выписанных мелкими нотами. Образцы таких пассажей в изобилии встречаются не только в каденциях к концертам, но и в тех каденциях, которые имеются в некоторых других фортепианных произведениях Моцарта, например в финале Сонаты B-dur (K. 333), в Рондо F-dur (K. 494) и особенно в его вариациях. В последних каденции большей частью построены не на теме произведения. Причина ясна: тему уже достаточно варьировали. По таким «нетематическим» каденциям можно особенно многому

научиться именно потому, что они носят «нейтральный» характер, и это позволяет включать без изменений большие их части в каденции к концертам.
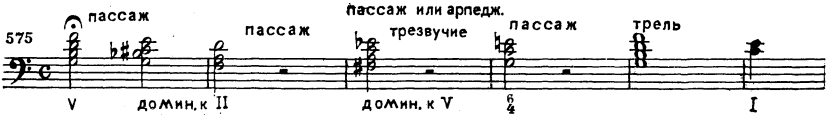
Заключения каденций к концертам зальцбургского периода (например, к Концерту Es-dur, К. 271) еще очень коротки; впоследствии же Моцарт часто расширяет заключения и обогащает их тематическим материалом. В тех случаях, когда развитие в среднем разделе каденции ведет к V ступени, в заключительной части почти всегда после пассажа цитируется новый мотив в основной тональности; затем возобновляется движение к квартсекстаккорду, большей частью через повышенную IV ступень (двойную доминанту). Как пример приводим из первой каденции к Концерту G-dur (К.453) такт 26 и следующие:
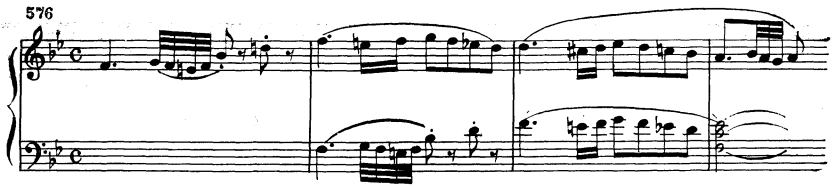




Мотив, отмеченный №B, заимствован из такта 275 и последующих первой части.

Иногда происходит отклонение в субдоминанту: оно вызвано намерением оттянуть окончание каденции:
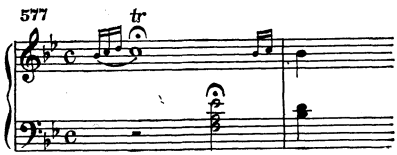


(Сравните также каденцию к первой части Концерта B-dur, K. 595, такты 27—31.)

В заключительном разделе второй каденции к Концерту B-dur (K. 456) появляются мотивы, заимствованные из тактов 95 и 136 первой части. В Концерте B-dur (K. 595) сначала появляется «призывной мотив» в интересном гармоническом освещении, а затем после нескольких пассажей и разложенных трезвучий слегка измененная главная тема в каноническом проведении:
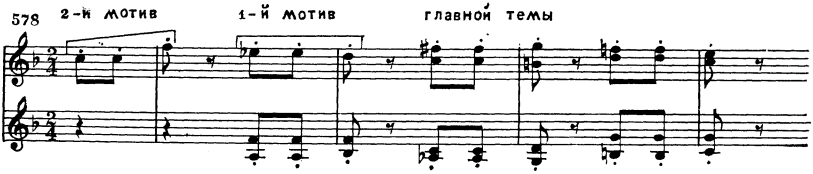


Характерно, что в гармонизацию заключительных тактов Моцарт вводит II или IV ступени; в некоторых случаях — вместе с двойной доминантой, чтобы усилить этим впечатление окончательного завершения каденции: $^{IV}_{II}$ — (DD) — V — I

Заключительная трель обычно очень проста:
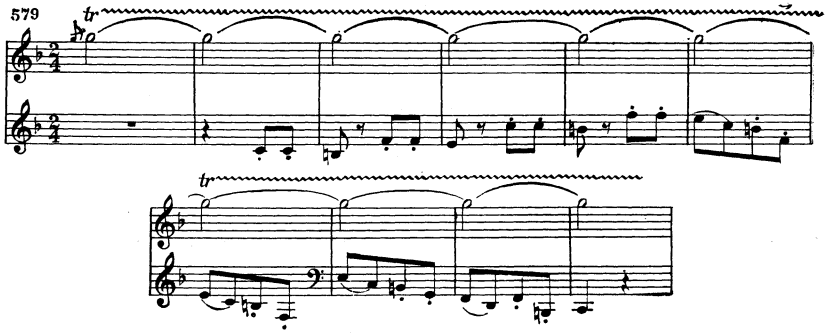


Удвоенные (а тем более утроенные) трели встречаются очень редко (только в концертах для двух или трех фортепиано). Наличие удвоенных трелей указывает все же на то, что Моцарт с музыкальной точки зрения считал возможным их применять, но избегал по техническим причинам, то есть из-за трудности исполнения. Для пианистов нашего времени, учившихся на произведениях Бетховена и Шопена, эти затруднения отпадают; следовательно, использование удвоенной трели в каденции к концерту Моцарта не должно вызывать возражений.

Каденция к третьей части Концерта F-dur (K. 459) — одна из самых оригинальных. В конце каденции Моцарт переставляет начальные мотивы главной темы и получает, таким образом, новый материал:



Прежде чем окончательно завершить каденцию, Моцарт, совсем «по-бетховенски», проводит в левой руке на протяжении восьми тактов основной мотив этой части как «контрапункт» к трели:
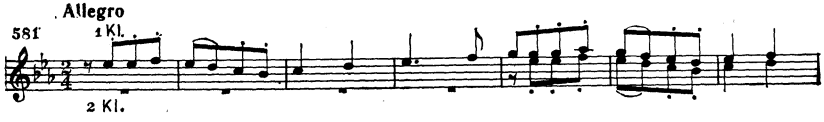


Каденции Моцарта большей частью гомофоничны. Однако в нескольких случаях Моцарт мастерски пишет короткие полифонические разделы. Чрезвычайно интересно, как изменяются в таких случаях мало пригодные для полифонической разработки темы. Благодаря счастливой случайности найдены оригинальные каденции к Концерту для двух фортепиано Es-dur (K. 365) [162]. Каденция к третьей части может служить хорошим примером.

Тема:
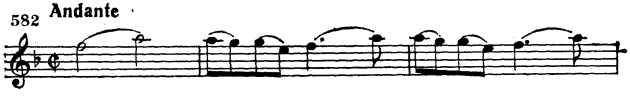


изменяется так:

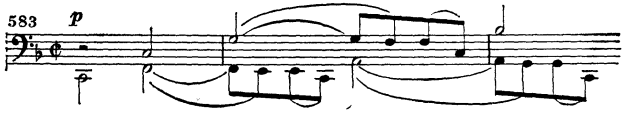


К Рондо F-dur (К. 494) Моцарт дополнительно присочинил 27 тактов, имеющих явный характер каденции. В теме ход на терцию изменен на кварту и квинту, и, таким образом, обеспечивается возможность полифонического развития. Первую восьмую второго такта Моцарт связывает с предшествующей нотой.

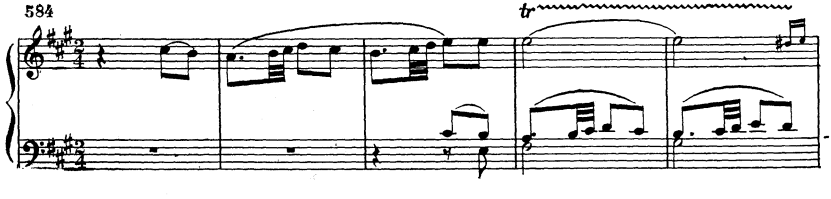
Тема в основном виде:



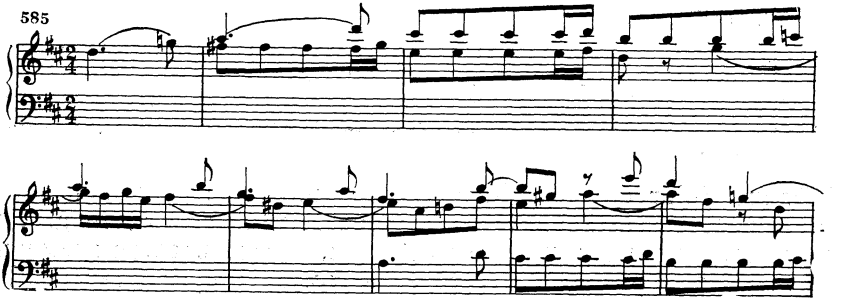
и в измененном виде:



Некоторые темы и без каких-либо изменений пригодны для полифонической обработки. Так, в каденции к третьей части Концерта A-dur (К. 414) встречается двухголосный канон, построенный на мотиве восьмого такта.



В каденции к третьей части Концерта D-dur (K. 451) Моцарт строит на материале побочной темы (неизмененной) прелестное фугато (такт 22 и дальше), начинающееся сразу же с сокращенного проведения темы:
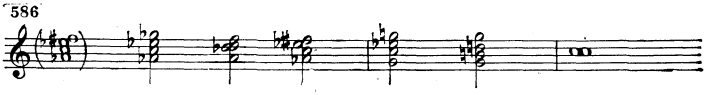


Каденция к первой части этого концерта также начинается полифонически — каноном в квинту, который уже встречался в самом концерте и потому не воспринимается здесь как нечто новое. В этой связи, как о наиболее интересном, напомним о Cadenza in Tempo в Квинтете для фортепиано и духовых Es-dur (K. 452), начинающейся с четырехголосного фугато.

Тот, кто хочет сочинять каденции, близкие моцартовскому стилю, обязательно должен хорошо ознакомиться с гармоническим и модуляционным развитием в том или другом концерте. Гораздо легче подражать диатонике Моцарта, чем сложным хроматическим ходам и энгармоническим заменам. В последних случаях особенно трудно оставаться верным стилю, потому что Моцарт при всей смелости его хроматики строго соблюдал известные границы, определить которые нелегко. (Стиль определяется добровольно установленными или признанными границами, внутри которых гений действует с очень большой свободой. Без этих границ фантазия блуждала бы в безбрежном пространстве.) Сложные альтерации попадаются у Моцарта редко. Мы уже установили, что в каденциях он никогда не удаляется далеко от основной тональности. В богатых модуляциями каденциях он всегда возвращается спустя каждые несколько тактов к основной или родственной тональности, а затем после короткой ферматы снова использует секвенции или гармонические отклонения. Даже в самых смелых гармонических местах Моцарт довольствуется мажорными и минорными трезвучиями, большими и малыми септаккордами, доминантсептаккордом, уменьшенным трезвучием и всеми обращениями септаккорда. Увеличенные трезвучия и нонаккорды почти никогда не выступают само-

строительно, а только в виде проходящих образований и задержаний. Смелость гармонизации проявляется большей частью в поразительных последовательностях далеко друг от друга в тональном отношении отстоящих аккордов и, таким образом, обусловлена не вертикалью, а горизонталью. В Фантазии c-moll (К. 475), такт 11 и дальнейшие, последовательностью обыкновенных доминантсептаккордов и минорных секстаккордов на хроматически нисходящих басах Моцарт, совершенно не прибегая к альтерации, достигает эффекта, от которого прямо-таки дух захватывает.

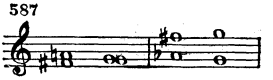
Лишь одну альтерацию Моцарт применяет часто, а именно увеличенную сексту, чаще всего в виде увеличенного квинтсекстаккорда. В своих более поздних произведениях Моцарт нередко энгармонически преобразовывает эти аккорды в доминантсептаккорды, прежде чем их окончательно разрешить:

586
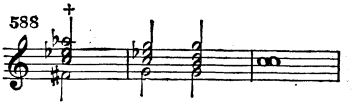


Насколько часто Моцарт употребляет увеличенную сексту, настолько редко — ее обращение, уменьшенную терцию. Он руководствуется здесь соображением, которое фигурирует в учебниках гармонии вплоть до XX века и которое сводится к тому, что этот диссонанс «некрасив» и потому «запрещается». Вместо уменьшенной терции Моцарт в большинстве случаев дает малую терцию:

587



Таким образом, если хотят, сочиняя каденции, сохранить моцартовский стиль, то гармоний вроде следующей (отмечено знаком +):

588
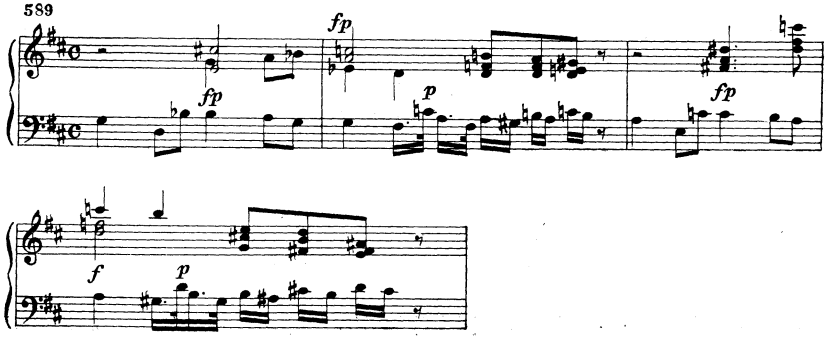


по возможности нужно избегать.

Уменьшенный септаккорд Моцарт расценивает еще как самый острый диссонанс, тогда как во времена Бетховена его воздействие уже несколько ослабло и им пользовались чаще. У Моцарта же он служил основой для многих хроматических построений. Типичный пример — в Фантазии C-dur (К. 394), такт 46. Такая последовательность

из шести уменьшенных септаккордов в эпоху Моцарта была неслыханно смелой.
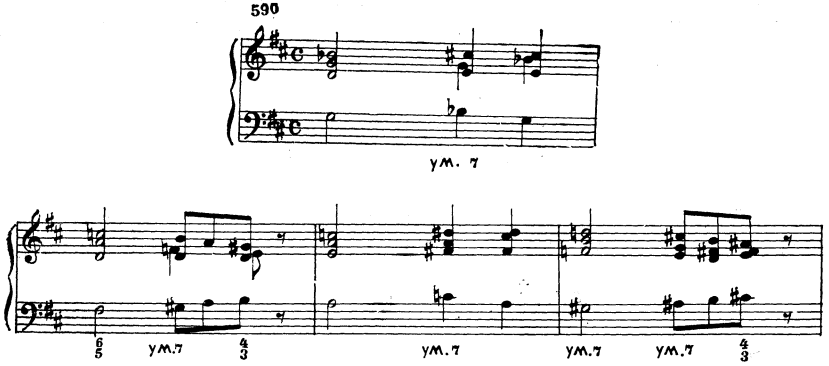
Для усиления гармонического напряжения Моцарт мастерски использовал задержания, проходящие звуки, органные пункты и выдержанные голоса. Примером особого эффекта, достигнутого Моцартом с помощью задержаний к доминантсептаккордам и к уменьшенным септаккордам, могут служить такт 31 и следующие Adagio h-moll (K. 540):

589



Гармоническая схема:

590



В заключение отметим, что отдельные части моцартовских концертов обычно можно отнести к немногим основным типам: первые части (Allegro) бывают певучими или торжественными, финалы — грациозными Allegretto или изящными рондо на $^6/_8$. Почти к каждому из этих типов частей существуют оригинальные каденции, которые при сочи-

нении собственных каденций можно рассматривать как образцы. Хорошее вспомогательное средство — предварительно обратить внимание и выписать из концерта все те мотивы, пассажи и т. д., которые пригодны для дальнейшего использования в каденции. Тогда проще представить себе возможность новых комбинаций. Ничуть не колеблясь, мы переносим целые пассажи из оригинала в каденции собственного сочинения (если нужно, транспонируем). Так, например, такты 23—30 из каденции к третьей части Концерта B-dur (K. 595) можно перенести в каденцию к финалу Концерта Es-dur (K. 482), ибо они не содержат тематического материала и «нейтральны». Моцарт и сам не раз буквально повторял самого себя в своих каденциях (сравните такты 23—24 из второй каденции к Концерту A-dur, K. 414, с каденцией к Концерту A-dur, K. 488, или заключительный пассаж в каденции к Концерту Es-dur, K. 449, с заключительным пассажем первой каденции к Концерту G-dur, K. 453). Поэтому, например, первые двенадцать тактов большой (второй) каденции к первой части Концерта A-dur (K. 414), протранспонировав их в D-dur и незначительно изменив расположение трезвучий, можно сразу же использовать для начала каденции к первой части «Коронационного концерта» D-dur (K. 537).

Почти все каденции, сочиненные другими композиторами к концертам Моцарта, слишком длинны. Еще Д.-Г. Тюрк в своей «Школе фортепианной игры» настоятельно предостерегал от слишком длинных каденций:

«Я не скажу ничего нового, а только повторю старые жалобы, если выскажусь против широко распространенного злоупотребления разукрашенными каденциями. Ибо нередко кажется, что концерт и т. п. исполняется исключительно каденции ради. — Часто не только не знают меры относительно разумной величины ее, но и сверх того вводят в нее всякого рода пассажи и т. п., не имеющие ни малейшего касательства к предшествующему музыкальному сочинению. Ввиду этого впечатление, произведенное, быть может, сочинением на слушателя, большей частью уничтожается каденцией» [163].
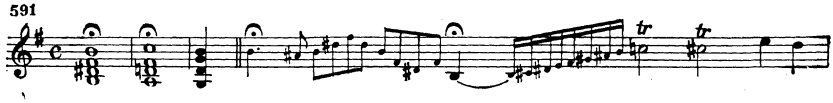
Самая длинная каденция Моцарта к части концерта на $^4/_4$ равна 39 тактам (Концерт G-dur, K. 453), к части на $^6/_8$ — 40 тактам (Концерт B-dur, K. 595), а к финалу на $^2/_4$ — 54 тактам (Концерт F-dur, K. 459). Самая длинная каденция на $^3/_4$ (к первой части Концерта F-dur, K. 413) равна 32 тактам. Все остальные каденции большей частью значительно короче. Так, величина каденции к первой части Концерта C-dur (K. 246) — всего только 5 тактов, а недавно найденная каденция к первой части Концерта B-dur (K. 238) состоит лишь из нескольких пассажей и заключительной трели. Как было бы хорошо, если бы, например, к скрипичным концертам всегда игрались такие короткие каденции, которые не нарушали бы единства части!

Вступления

В противоположность каденциям, вступления, как уже указывалось, не содержат в большинстве случаев мотивных связей с соответствующей частью концерта (исключения в концертах B-dur, K. 450, и C-dur, K. 415), а состоят из пассажей, скачков, различных ходов и украшений. Эти вступления вводятся главным образом там, где два следующих друг за другом, но резко между собой разграниченных раздела соединяются с помощью короткого сольного эпизода. Несмотря на свой связующий характер, речь идет именно о «вступлениях», так как предшествующая часть не оказывает никакого влияния на их оформление. В фортепианных концертах вступления всегда идут в доминантовой по отношению к последующей части тональности и, разумеется, должны быть короче каденций. В произведениях для других инструментов, например в скрипичном концерте G-dur (K. 216), встречаются половинные кадансы на доминанте параллельного минора. В таких случаях вступления опираются на две разные гармонии:

Третья часть, такт 217:
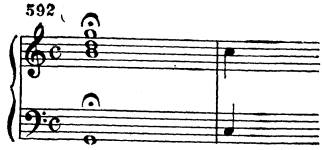
591



Обычно же вступления строятся только на одной гармонии, как, например, 16-тактное вступление в финале Концерта B-dur (K. 450). Однако бывают и другие случаи:
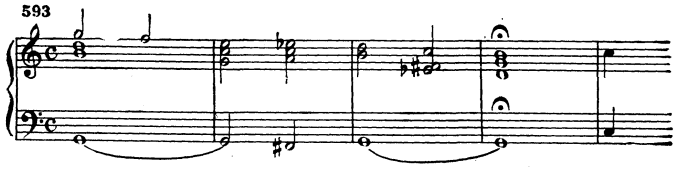
а) Проходящие гармонии (сравните вступления к третьей части Концерта Es-dur, K. 271). Схематично:

592
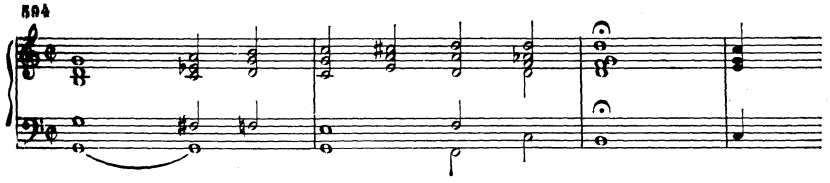


Исполнение (схематично):

593
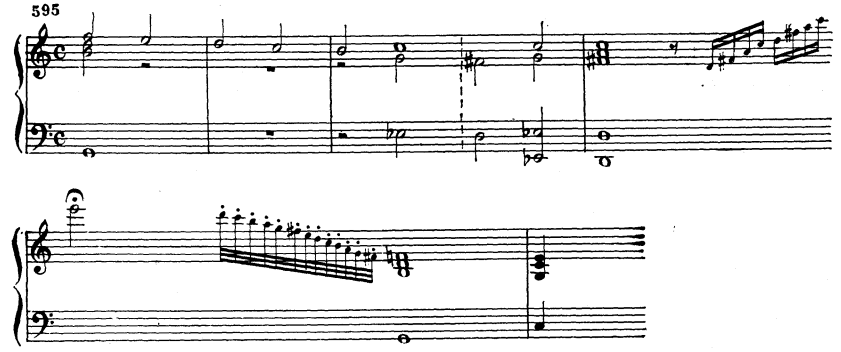


или:

594



б) Отклонения в сферу двойной доминанты.
Схематично:
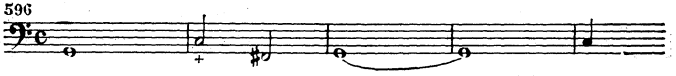
595



(Сравните вступление к третьей части Концерта B-dur, K. 595.)

Во вступлениях с гармонической точки зрения необходимо, разумеется, избегать слишком раннего появления тонического трезвучия. Следовательно, в приведенном выше примере а) надо было бы признать неправильным такого рода ход баса (при тех же верхних голосах):

596
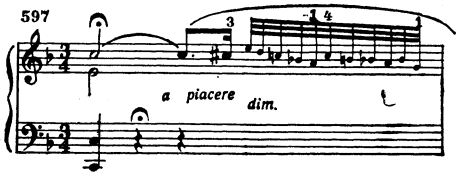


Прекрасный пример вступлений самого Моцарта можно найти в третьей части Концерта Es-dur (K. 271), а также в концертах C-dur (K. 415), B-dur (K. 450), B-dur (K. 595).
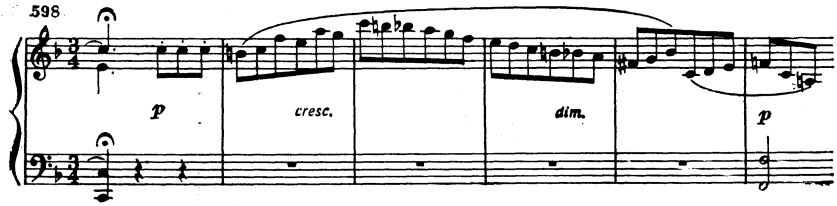
Однако особо поучительные примеры подобного рода Моцарт дал в вариациях на тему «Ein Weib ist das herrlichste Ding» (K. 613), в которых он использует для варьирования «вступление». Здесь уже можно говорить о «высшем мастерстве» в технике сочинения вступлений.

Из связующего пассажа в теме образуются: в вариации I — равномерное движение восьмых в дисканте; в вариации II — вступление, перенесенное в басовый регистр; в вариации III — движение триолей; в вариации V — проходящее движение шестнадцатых; в вариации VII (Adagio) — особенно красивое и богато оформленное вступление; наконец, в VIII вариации (Allegro) — широко развитое вступление к финалу.
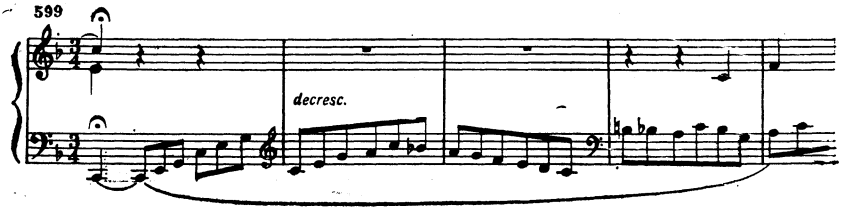
Тема, такт 32:



Вариация I:

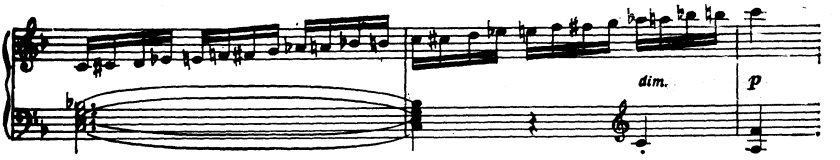


Вариация II:

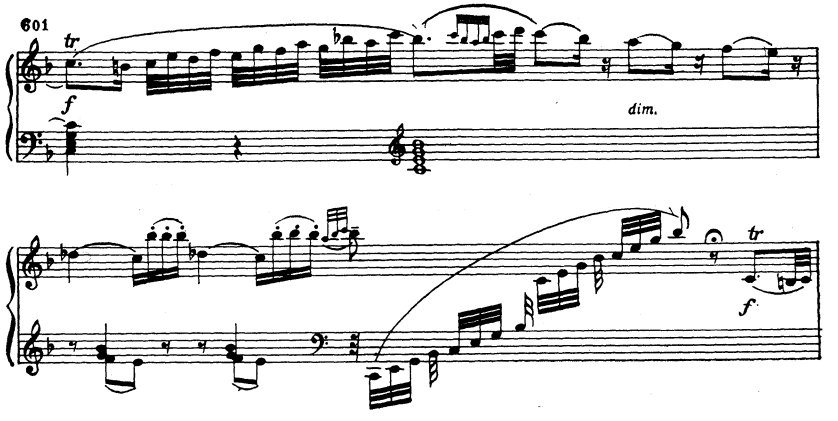


Вариация V:

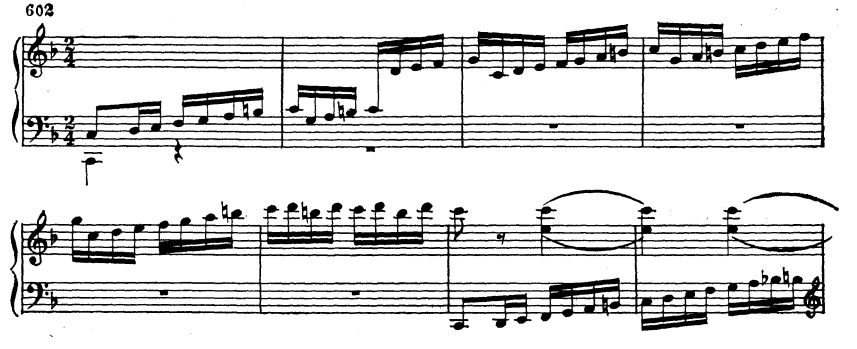


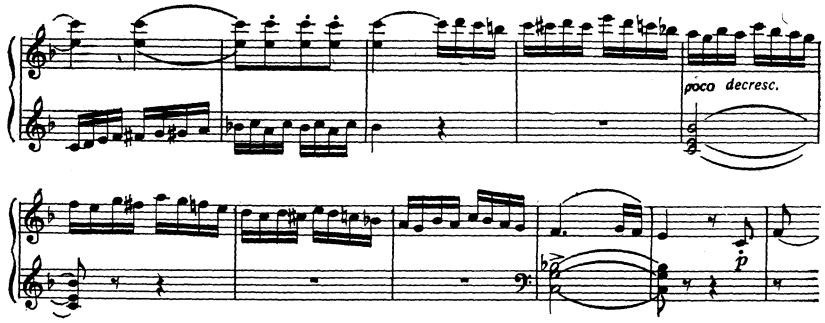


Вариация VII, Adagio:
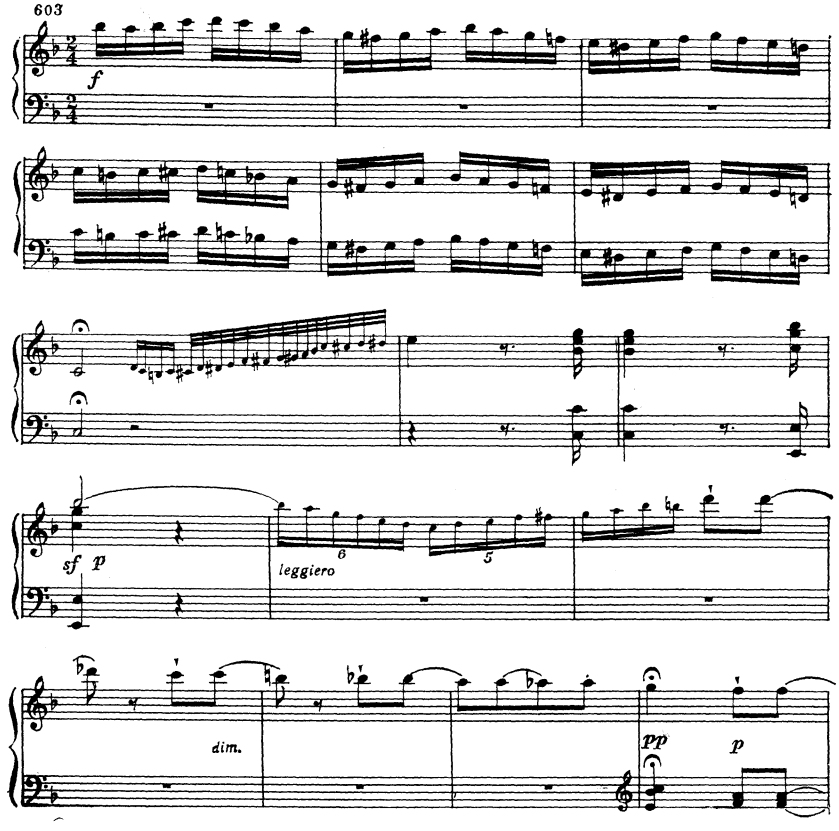


Вариация VIII, Allegro:





Да будет нам позволено привести один пример вступления, сочиненного нами самими к третьей части Концерта F-dur (K. 459):



В своей «Фортепианной школе»[164] Тюрк приводит правила для сочинения каденций и вступлений. Правила эти имеют прямое отношение к каденциям Моцарта и потому цитируются нами в заключение главы:

«1. Каденция, если я не заблуждаюсь, не только должна поддержать впечатление, произведенное музыкальной пьесой, но, насколько это возможно, усилить его. Наиболее верный путь достичь этого — изложить в каденции чрезвычайно сжато важнейшие основные мысли или напомнить о них с помощью схожих оборотов. Поэтому каденция должна быть теснейшим образом связана с исполняемой пьесой и, более того, из нее, главным образом, черпать свой материал».

И в примечании:

«Если это верно, то отсюда следует, что для сочинения каденции, отвечающей названным требованиям, необходимо много таланта, проницательности, критического чутья и т. д. ...».

«2. Каденция, как и всякое свободное орнаментирование, должна состоять не из намеренно привнесенных трудностей, а скорее из таких мыслей, которые... соответствуют основному характеру пьесы».

«3. Каденции не должны быть слишком длинными, особенно в пьесах, носящих печальный и т. п. характер».

И в примечании:

«Невероятно длинные каденции, продолжающиеся многие минуты, просто непростительны».

«4. Ни в коем случае не следует отклоняться в те тональности, в которые композитор не отклонялся в самой пьесе. Правило это, как мне кажется, основано на законе единства художественного произведения»...

«9. Наконец, каденцию, вне зависимости от того, была ли она заранее набросана и записана или выучена наизусть, сыграть необходимо так, как если бы это была фантазия, сымпровизированная тут же во время самого исполнения».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] C. Ph. E. Bach. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, 2 Auflage, Berlin, 1759, 1 Teil, III, § 13. О том же пишет Леопольд Моцарт: «Наконец, везде следует пытаться отыскать и воспроизвести тот эффект, который был задуман композитором; столь частые смены грусти и веселья должны быть переданы с большой непринужденностью. Одним словом, исполнителю во время игры нужно самому быть захваченным тем, что он играет» (L. Mozart. Gründliche Violinschule, 3 Auflage. Augsburg, 1789, XII, 7) *.

[2] F. Busoni. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Leipzig, 1906, S. 21.

[3] Сравн. там же, S. 26 (см. также следующие страницы).

[4] J. Huneker. Franz Liszt. München, 1922, S. 303.

[5] Речь на открытии летних курсов Люцернской консерватории.

[6] Сравн.: H. Matzke. Unser technisches Wissen von der Musik. Wien, 1949, S. 417. Подробное описание моцартовского фортепиано имеется в статьях: R. Steglich. Studien an Mozarts Hammerflügel (Neues Mozart-Jahrbuch, 1941); R. Steglich. Über den Mozart-Klang (Mozart-Jahrbuch 1950, Salzburg, 1951). См. также книгу A. Hyatt King. Mozart in Retrospect. London — New York — Toronto, 1955, p. 242 и след. статью: V. Luithlen. Der Eisenstädter Walterflügel (Mozart-Jahrbuch 1954, Salzburg, 1955).

[7] Первое фортепиано было сконструировано Кристофори во Флоренции, по-видимому, в 1709 г. Однако прошло полвека, прежде чем этот инструмент стал общеизвестен. Сравн. H. Matzke, op. cit., S. 411.

[8] Письмо М. А. Моцарт к Л. Моцарту от 28 декабря 1777.

[9] Сравн.: A. Einstein. Mozart, sein Charakter, sein Werk. Stockholm, 1947, S. 321 и следующие.

[10] Цит. по E. Müller v. Asow. Briefe W. A. Mozarts. Berlin, 1942, B. II, S. 259.

[11] Сравн. главу «Некоторые вопросы фортепианной техники».

[12] Речь идет о Сонате D-dur (K. 284).

[13] Walter Gieseking. Mozart — mit oder ohne Pedal? «Melos», 1949, Heft 3. См. также его статью: Mozarts Klavierwerk. «Phono», 1955, Heft 4.

---

* В ссылках на труды Ф. Э. Баха, Л. Моцарта, И. И. Кванца одна римская цифра означает главу (Hauptstück или Capitel) трактата или школы; две римские цифры, разделенные косой чертой,—главу (Hauptstück) и раздел (Abschnitt или Abteilung). Так, например, XII, § 7 означает — XII Hauptstück (или Capitel), § 7; II/IV, § 29 — II Hauptstück (или Capitel), IV Abschnitt (или Abteilung), § 29—*Ред.*

[16] Сравн.: Hugo Worch. Piano Makers of the evolutionary period. New York, 1907.
[17] Письмо Л. Моцарта к дочери от 12 марта 1785.
[18] Сравн.: H. Abert. W. A. Mozart, B. II. Leipzig, 1919, S. 1007, примечание.
[19] Это, вероятно, Симфония C-dur (K. 338), отличающаяся своим торжественным характером.
[20] Сравн.: A. Einstein. Mozart, S. 62 и следующие. Сведения о составе оркестров в различных городах Европы при жизни Моцарта содержатся в таблицах, помещенных в книгах: R. Haas. Aufführungspraxis. Potsdam, 1931, S. 217 и следующие; F. Dorian. The History of Music in Performance. New York, 1942, p. 174 и следующие.
[21] Письмо Моцарта к отцу от 4 ноября 1777. Количество альтов по сравнению со скрипками слишком мало.
[22] J. J. Quantz. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, III Auflage. Breslau, 1789; XVIII/VII, § 30.
[23] J. J. Quantz. Versuch... XVII/VII, § 26.
[24] Сравн. предисловие Кройера (H. Kroyer) к изданию партитуры этой симфонии у Эйленбурга.
[25] Письмо Моцарта к отцу от 14 ноября 1777.
[26] Письмо Моцарта к отцу от 26 сентября 1781.
[27] L. Mozart. Violinschule I/II, § 7.
[28] Письмо Моцарта к отцу от 17 января 1778.
[29] Письмо Моцарта к отцу от 4 февраля 1778.
[30] Письмо Моцарта к отцу от 26 ноября 1777.
[31] Письмо Леопольда Моцарта к сыну от 29 января 1778.
[32] Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig, 5 Mai 1813.
[33] Письмо Моцарта к отцу от 9 июня 1784.
[34] Письмо Моцарта к сестре от 20 апреля 1782.
[35] Сравн.: A. Einstein. Mozart, S. 415.
[36] Сравн.: R. Steglich. Über den Mozart-Klang. Mozart-Jahrbuch 1950, S. 69.
[37] Венский менуэт исполнялся значительно быстрее итальянского. 24 марта 1770 года Моцарт писал своей сестре из Болоньи по поводу бала, состоявшегося в Милане: *«Менуэт сам по себе очень красив. Он, разумеется, из Вены, вероятно, Деллера или Штарцера... В миланских же и прочих итальянских менуэтах много нот и много тактов, движение у них медленное»* (цит. по предисловию В. Фишера к III тому NMA, S. IX).
[38] R. Strauss. Betrachtungen und Erinnerungen. Zürich, 1949, S. 44.
[39] L. Mozart. Violinschule, I/II, § 1.
[40] Письмо Моцарта к отцу от 24 октября 1777.
[41] L. Mozart. Violinschule, IV, § 38. Затем в этом параграфе сказано: *«Зло это надо предотвращать и подобные отрывки сначала играть медленно... не торопясь, в особенности же не укорачивая последние две из четырех одинаковых нот»*. Это указание не потеряло своего значения: в пассажах и сегодня особое внимание следует обращать на заключительные ноты.
[42] Лист. Предисловие к симфоническим произведениям (цит. по Wilhelm Furtwängler. Ton und Wort. Wiesbaden, 1955, S. 262).
[43] «Незаметными» можно считать те изменения темпа, которые соответствуют сдвигу на метрономной шкале не больше, чем на одну ступень (напр., ♩=132 и ♩=138).
[44] L. Mozart. Violinschule, XII, § 20.
[45] Вспомним о вариациях в темпе Adagio или о заключительных вариациях в темпе Allegro в моцартовских вариациях на тему в темпе Andante. Пример — вторая часть скрипичной сонаты F-dur (K. 377); несомненно, что и вариацию IV надо играть «più mosso e molto energico», хотя указаний на перемену темпа здесь нет.
[46] Письмо Моцарта к отцу от 23 октября 1777.
[47] См.: P. F. Tosi. Opinioni de cantori antichi e moderni... Bologna, 1723; см. также: L. Kamienski. Zum «tempo rubato». Archiv für Musikwissenschaft, 1919, I, S. 108.
[48] L. Mozart. Violinschule, XII, § 20, а также примечание *е*.

[47] Брейткопф и Гертель (как и Кальмус), опубликовавшие Urtext сонаты, придерживались версии первого печатного издания, выпущенного венским издательством Артариа в 1784 году.

[48] L. Mozart. Violinschule, XII, § 20, примечание *e*.

[49] Там же I/III § 11. Сравн. также примеры: IX, § 4 и IX, § 20.

[50] Там же I/III, § 11.

[51] Относительно общепринятого исполнения группетто см. стр. 115 и последующие.

[52] У Шуберта также встречается подобного рода приравнивание разных длительностей. Например, в автографе песни «Wasserflut» (из цикла «Зимний путь») в такте 3 (и в аналогичных местах, например в такте 17) он выписывает шестнадцатую ноту пунктированной фигуры точно под третьей нотой триоли. Манера записи Шуберта была очень тщательной, и не следует поэтому считать это случайностью. Даже у Шопена встречаются подобного рода места. Сравн. комментарии к Сонате h-moll op. 58, I часть, такт 73 в издании Падеревского.

[53] По этому поводу см. также: K. Ph. Bernet-Kempers. Hemiolenbildungen bei Mozart, Festschrift Orthoff. Kassel, 1961.

[54] Сравн. также басы в тактах 25—28 той же части.

[55] Сравн.: Hermann Keller. Die musikalische Artikulation, insbesondere bei J. S. Bach. Stuttgart, 1925 и его же Phrasierung und Artikulation. Kassel, 1955.

[56] Тот, кто требует внесения в текст фразировочных лиг, часто говорит в свое оправдание: «следует помочь учащимся правильно распознавать мотивы и фразы». На это следует возразить: ученик, который не в состоянии научиться самостоятельно обнаруживать подобного рода связи, не обладает, по-видимому, музыкальными способностями. Что же касается детей, то умный преподаватель всегда может вписать в нотный текст необходимые лиги.

[57] J. J. Quantz. Versuch... VII, § 10.

[58] F. W. Marpurg. Anleitung zum Klavierspielen. Berlin, 1755, S. 29.

[59] D. G. Türk. Klavierschule, 1789, S. 400.

[60] См. статьи Р. Штеглиха, и в частности: Über Mozarts Adagio-Takt. Mozart-Jahrbuch 1951, Salzburg, 1953, S. 110 и следующие.

[61] Заимствовано из упомянутой статьи Р. Штеглиха, S. 110.

[62] Цит. по изданию Брейткопфа и Гертеля (редактор — Рудорф) и по I изданию, выпущенному фирмой Хенле (Henle).

[63] Сравн.: А. Эйнштейн. Предисловие к изданию: The 10 Celebrated String Quartets by Mozart. First authentic Edition, London, 1945, p. VII.

[64] Сравн.: Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart. Fünf Lösungen einer Preisfrage. Kassel, 1957, а также: E. Zimmerman. Das Mozart-Preisausschreiben der Gesellschaft für Musikforschung. Festschrift Schmidt-Görg, Bonn, 1957, Paul Mies. Die Artikulationzeichen Strich und Punkt bei Mozart, Musikforschung, 1958, S. 428 и след.

[65] C. Ph. E. Bach. Versuch... III § 17.

[66] A. Thayer. L. v. Beethovens Leben... deutsch bearbeitet v. H. Deiters, B, I, Leipzig, 1917, S. 197.

[67] Carl Czerny. Vollständige Theoretisch-praktische Pianoforte-Schule, 4 Bde, op. 500. Wien, б. д., S. 72.

[68] L. Mozart. Violinschule XII, § 11.

[69] C. Ph. E. Bach. Versuch... II/I, § 1.

[70] Сравн. стр. 83 и 98.

[71] За любезное разрешение ознакомиться с автографом мы благодарим его владельца — Рудольфа Нидаля (Стокгольм).

[72] Сравн. стр. 90—91.

[73] Сравн.: C. Ph. E. Bach. Versuch..., II/II, § 12, и L. Mozart. Violinschule, IX, § 5.

[74] Цит. по R. Haas, op. cit., S. 246, пример 198.

[75] A. Beyschlag. Ornamentik der Musik. Leipzig, 1908, S. 168.

[76] B. Paumgartner. Von der sogenannter Appoggiatur in der älteren Gesangmusik (Musikerziehung, Jg. 4. S. 229 и следующие). Сравн. с H. J. Moser. Mozart-Interpretation in der jungsten vier Jahrzehnten (Wiener Figaro, 1953. Heft 2).

[77] Ср.: L. Mozart. Violinschule, IX, § 1.

[78] См. стр. 92.

[79] L. Mozart. Violinschule, XI, § 8.

[80] Ср.: H. Schenker. Ein Beitrag zur Ornamentik, Wien, 1908, S. 45.

[81] В автографе неясно, написал ли Моцарт группетто над первой нотой или за ней.

[82] Рукопись этой «Школы игры на клавире» находится в Библиотеке Общества друзей музыки в Вене. Альбрехтсбергер, композитор и органист, жил в Вене, был дружен с Гайдном и с Моцартом. В 1791 году он стал преемником Моцарта по посту помощника капельмейстера в соборе св. Стефана в Вене.

[83] Как в Концертном рондо (K. 386), напечатанном Universal Edition, тт. 43 и 51. В данной связи интересна также тема вариаций из скрипичной сонаты A-dur (K. 305). Во всех прежних изданиях в теме и в первой вариации указана апподжатура d перед трелью. В автографе же в обоих случаях — cis.

[84] То, что редактор незнаком с моцартовской манерой письма, явствует уже из следующей фразы: *«Обозначение «legato», которое Моцарт иногда ставит на длинных пассажах...»*. Насколько нам известно, в автографах Моцарта слово «legato» никогда не встречается. Удивительно, что об этом забыл и автор статьи «Артикуляция» (Г. Келлер) в энциклопедии «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», вышедшей под редакцией Ф. Блуме.

[85] Сведения о местонахождении автографов даны в Хронологическо-тематическом указателе Кехеля (третье издание, под редакцией А. Эйнштейна). Дополнением могут служить следующие книги и статьи: Otto E. Albrecht. A Census of Autograph Musik Manuscripts of European Composers in American Librares, Philadelphia, 1953; A. Hyatt King. A Census of Mozart Musical Autographs in England (Musical Quarterly, 1952, № 4); E. Müller von Asow. Mozartiana (Musikforschung, 1955, Heft I, S. 74 и следующие); W. Virneisel. Mozartiana (Musikforschung, 1955. Heft 3, S. 345 и следующие).

[86] Отдадим должное редактору издания, указавшему на необходимость вступлений-связок. Однако его предложение дать такого рода вступление-связку (?) в конце медленной интродукции 1-й части четырехручной Сонаты F-dur (K. 497) вызывает у нас сомнения. Мы не знаем ни одного случая, когда бы Моцарт украшал выдержанные аккорды в конце медленных интродукций к частям, которые носят симфонический характер. Во всех прочих случаях редактор несомненно прав, предлагая играть вступления-связки, хотя сами связки, которые он предлагает, вряд ли достойны рекомендации.

[87] Первое издание Концерта K. 175, вышедшее в 1785 г. в Париже у Бойера (Boyer), было впоследствии перепечатано издательством Шотта (Майнц). Но и эта публикация давно разошлась.

[88] В данной связи см. P. Badura-Scoda. Missing Bars and corrupted Passages in Classical Masterpieces, Music Rewiew, May, 1961 (ранее — в Neue Zeitschrift für Musik, B. II, 1958).

[89] Сравн. стр. X предисловия А. Эйнштейна к The 10 Celebrated String Quartets by Mozart. В этом предисловии среди прочего сказано: *«...С другой стороны, здесь сохранена отличительная особенность записи Моцарта — отделять мотивы из восьмых от мотивов из шестнадцатых, а не объединять их без разбору, под одним общим ребром. Этой тонкостью записи пренебрегали, начиная с первых изданий. Абсолютной последовательности в этом вопросе Моцарт, конечно, не соблюдает, но лучше поразмыслить над непоследовательностью Моцарта, нежели произвольно ее изменять...»* Совет, достойный того, чтобы редакторы к нему прислушались!

[90] Сравн.: A. Einstein. Mozart, S. 203, и A. Einstein. Mozart's Handwriting and the Creative Process (Papers Read at the International Congress of Musicology

New York, 1939, p. 145 и следующие). Этот способ записи легко распознать по разному цвету чернил.

[91] Указанием на эту описку Моцарта мы обязаны дирижеру Джорджу Сэллу.

[92] F. X. Niemetschek. Mozart. Prag, 1798. S. 71; сравн.: Köchel — Einstein. Chronologisch-thematisches Verzeichnis. Leipzig, 1937, S. 874.

[93] См.: Mozart-Jahrbuch, 1 Jg., 1923, S. 18.

[94] Письмо Моцарта к отцу от 7 июня 1783.

[95] Письмо Моцарта к отцу от 17 октября 1777.

[96] Письмо Моцарта к отцу от 24 октября 1777.

[97] Длинные басовые струны концертных роялей богаче обертонами, чем басовые струны кабинетных роялей и пианино. Поэтому подобного рода аккорды на концертных роялях звучат значительно лучше, чем на инструментах меньшего размера. Звучность концертного рояля не только более сильная, но и гораздо благороднее, чем у кабинетного; поэтому мы предпочитаем концертный рояль даже в небольших помещениях.

[98] Например, в первой теме Сонаты c-moll (K. 457) четверти staccato должны прозвучать энергично и, в то же время, эластично; педаль ни в коем случае не должна затушевать их.

[99] Chr. Fr. D. Schubart. Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Wien, 1806, S. 373.

[100] Письмо Моцарта к отцу от 28 апреля 1784.

[101] Письмо Моцарта к отцу от 24 апреля 1784.

[102] Письмо Моцарта к отцу от 13 ноября 1777.

[103] Письмо Моцарта к отцу от 7 июня 1783.

[104] Письмо Моцарта к отцу от 16 января 1782.

[105] Сравн.: E. Müller v. Asow, op. cit. B. II, S. 152.

[106] Carl v. Dittersdorf. Selbstbiographie, Leipzig, 1801, S. 236.

[107] J. J. Quantz. Versuch... XVII/VI, § 10.

[108] L. Mozart. Violinschule, XII, § 9.

[109] L. Mozart. Violinschule, XII, § 13.

[110] Hommage a Dinu Lipatti, Genève, 1950.

[111] В связи с данной проблемой см. превосходные работы: W. Fischer. Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils (Beihefte zu Denkmäler der Tonkunst in Österreich, III) u G. Becking. Der Musikalische Rhytmus als Erkenntnisquelle. Augsburg, 1928.

[112] Указанием на то, что энгармонические замены могут быть оттенены исполнительски, мы обязаны дирижеру Джорджу Сэллу.

[113] Письмо Моцарта к Алоизии Вебер. Париж, 30 июля 1778.

[114] Письмо Моцарта к отцу. Вена, 26 сентября 1781.

[115] Сравн. письма Моцарта к отцу из Мюнхена с сентября 1780 по январь 1781, из Вены от 19 сентября 1781, 26 сентября 1781, 13 октября 1781, 21 июня 1783, письмо к Готфриду фон Жакен от 15 октября 1787 и другие. Из этих писем явствует, что в творчестве Моцарта опера занимала центральное место.

[116] В данной связи см.: E. Schenk. Zur Tonsymbolik in Mozarts Figaro (Neues Mozart-Jahrbuch, Regensburg, 1941).

[117] Сравн.: W. Fischer. Der, welcher wandelt diese Straße voll Beschwerden (Mozart-Jahrbuch 1950, Salzburg, 1951).

[118] Письмо Моцарта к отцу от 3 июля 1788.

[119] Dittersdorf, Selbstbiographie, S. 237.

[120] Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig, 7 November, 1798.

[121] Otto Zoff. Die grossen Komponisten, gesehen von ihren Zeitgenossen. Bern, 1952. S. 112.

[122] Письмо Моцарта к отцу от 22 ноября 1777.

[123] Письмо Моцарта к отцу от 28 декабря 1782.

[124] Там же.

[125] Письмо Моцарта к отцу от 24 октября 1777.

[126] Письмо Моцарта к отцу от 12 июня 1778.
[127] Там же.
[128] L. Mozart. Violinschule. V, § 14.
[129] Письмо Моцарта к отцу от 7 февраля 1778.
[130] Моцарт к певцу О'Келли, см.: Zoff. Op. cit., S. 21.
[131] Edwin Fischer. Musikalische Betrachtungen. Leipzig, 1949, S. 44 и следующие.
[132] Chr. Fr. D. Schubart. Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, S. 295.
[133] Сравн.: H. Abert. Mozart. B. II, S. 120 и следующие; A. Einstein. Mozart's Handwriting and the Creative Process. Сравн. с рассказом о первом исполнении скрипичной сонаты K. 454: Моцарт, как известно, играл фортепианную партию, имея перед глазами незаполненные нотные листы, на которых им была записана лишь партия скрипки.
[134] A. Einstein. Mozart, sein Charakter, sein Werk. S. 417. Аналогичная ситуация у Бетховена. Автограф его Концерта c-moll содержит в некоторых местах лишь эскизные наброски фортепианной партии. Если бы концерт этот не был издан, мы имели бы лишь приблизительное представление о том, как Бетховен его играл.
[135] См.: C. Reinecke. Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Clavier-Conzerte. Leipzig, 1891.
[136] Carl v. Dittersdorf. Lebenbeschreibung, Leipzig 1801, S. 47. Дальше Диттерсдорф пишет: *«Становится прямо-таки тошно, когда слышишь, как безродные юнцы, рискуя сломать себе голову, берутся за то, что по плечу лишь мастерам, и хочется убежать, когда слышишь их незрелую, сумбурную игру, видишь их кошачьи ужимки...».*
[137] L. Mozart. Violinschule, I/III Musikalische Kunstwörter, Anm. (*n*).
[138] C. Ph. E. Bach. Versuch... II/I, §1.
[139] В недавно найденной копии этой сонаты, содержащей вставки, сделанные рукой автора, повторения даны без изменения.
[140] Орнаментирование, которое Алоиз Фукс (1799—1853) рекомендовал в Adagio из Концерта A-dur (K. 488), принять, таким образом, нельзя, так как оно сделано не в стиле Моцарта. (Автограф Фукса в настоящее время находится в Западногерманской библиотеке в Марбурге.)
[141] Сравн. с этим: Reinecke. Op. cit., S. 12 и следующие; F. Blume. Предисловие к партитуре этого концерта в издании Эйленбурга.
[142] Факсимиле взято из G. Schünemann. Musikhandschriften von J. S. Bach bis Schumann. Atlantis Verlag, Berlin und Zürich, 1936, таблица 42. Сравн. также: W. Gerstenberg. Zum Autograph des Klavierkonzertes C-dur, K. 503. (Mozart-Jahrbuch 1953, Salzburg, 1954, S. 38 и следующие).
[143] Изложено по образцу тактов 334—342 в финале Концерта B-dur, K. 595.
[144] Уже упоминавшаяся копия Концерта A-dur (K. 488), сделанная А. Фуксом, служит, между прочим, доказательством того, что в начале XIX столетия были еще живы приемы колорирования музыкального текста, принятые во времена Моцарта. Тем не менее предложенные Фуксом украшения, как уже говорилось, не заслуживают рекомендации.
[145] Непонятно, почему Г. Ф. Редлих в своей редакции этого концерта, вышедшей в издательстве Boosey and Hawkes, считает, что необходимо слепо следовать автографу и что в записи Моцарта не имели места сокращения. Моцарт не мог без всякой видимой причины, да к тому же еще в вариации, внезапно прервать такого рода движение шестнадцатых. Это было бы еще объяснимо, если бы совпадало с появлением нового мотива в верхнем голосе (такт 141). Но нельзя поверить тому, что Моцарт пожелал в четыре раза замедлить движение шестнадцатых именно во втором такте мотивной цепи (т. 142). Мнение Редлиха, согласно которому «thematic diminution»* в такте 145 свидетельствует о желании Моцарта дать в предыдущих тактах четверти,—неосновательно, так как такт 145 является кадансирующим; при этом и правая рука прерывает фразу, которую

* «сжатие тематизма» *(англ.)*.

до того исполняла на протяжении 4-х тактов. К тому же изменяется ритмический рисунок оркестрового сопровождения.

[146] Сравн. предисловие к этому концерту в издании, вышедшем у Петерса (Лейпциг) под редакцией Эдвина Фишера и Курта Золдана.

[147] Сравн. с зальцбургской копией, в которой генерал-бас даже выставлен.

[148] Сравн. с письмом Моцарта к отцу от 11 сентября 1778: *«Могу уверить тебя, что путешествие мое проходит не без пользы в том, что касается композиции, да и на клавире я играю лучше, чем всегда. От одного только решил я впредь отказаться — от своей приверженности к скрипке. Скрипачом больше не буду. Хочу дирижировать, сидя за клавиром, и аккомпанировать ариям».*

[149] S. 175 (цит. по R. H a a s. Aufführungspraxis, S. 220).

[150] Сравн. стр. 21 и следующие.

[151] Сравн. цитату из письма в предисловии к Концерту A-dur (K. 414) в издании Эйленбурга и письмо Моцарта к отцу от 15 мая 1784.

[152] C. Ph. E. B a c h. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Zweiter Teil. Berlin, 1762, XXXIII, § 3.

[153] Сравн. предисловие Ф. Блуме к изданию партитуры этого концерта у Эйленбурга. В первом издании и в басу, конечно, стоит «solo».

[154] Письмо Моцарта к Ж. Г. Зиберу от 26 апреля 1783, перепечатанное в предисловии к партитуре Концерта K. 414, изданной Эйленбургом.

[155] Сравн. предисловие к партитуре концерта K. 449 в издании Эйленбурга.

[156] Сравн.: H. K n ö d t. Zur Entwicklung der Kadenzen im Instrumentalkonzert (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 1913/14, S. 375).

[157] Речь идет о концертах K. 175 (D-dur) и K. 271 (Es-dur).

[158] Например, к концертам K. 246, 414, 453, 456.

[159] Письмо Моцарта к отцу от 22 января 1783.

[160] В доказательство того, что у современников Моцарта было развито чувство стиля, приведем цитату из Шубарта: *«Если я хочу исполнить сонату Баха, я должен всецело проникнуться духом этого великого человека так, чтобы мое я исчезло и стало баховским идиомом»* (Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, S. 295).

[161] В. Фишер в своей статье «Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils» (Beihefte zu den Denkmäler der Tonkunst in Österreich, III) раскрыл содержание очень меткого и важного понятия «Fortspinnung». Сравн. также: F. B l u m e. Fortspinnung und Entwicklung. Peters-Jahrbuch, XXXVI, 1930, S. 51 и следующие.

[162] Сравн.: E. M a n d y c z e w s k y. Vorwort zur Faksimile-Ausgabe neuaufgefundener Kadenzen. Wien, 1921.

[163] Сравн.: D. G. T ü r k. Klavierschule, S. 387.

[164] D. G. T ü r k. Klavierschule, S. 387 и следующие.

Л. Баренбойм

КАК ИСПОЛНЯТЬ МОЦАРТА?

(Обзор современной литературы)

ЛИТЕРАТУРА О МОЦАРТЕ И МЕСТО В НЕЙ КНИГИ Е. И П. БАДУРА-СКОДА

За два с лишним века, которые прошли со дня смерти Моцарта, о нем было написано великое множество статей, брошюр и книг. В библиографическом разделе (достаточно полном, но не исчерпывающем) недавно опубликованного специального справочника по Моцарту, составленного Отто Шнейдером и Антоном Алгатци[1], насчитывается около четырех тысяч названий. Круг проблем, охватываемый этой литературой, широк: публикации документов, писем и мемуаров; биографии и труды, характеризующие личность австрийского музыканта; исследования о его творчестве, об отдельных жанрах или произведениях; работы, освещающие эстетические и стилистические вопросы; очерки, посвященные Моцарту-пианисту, дирижеру, педагогу, теоретику; кропотливые текстологические изыскания.

Какое место в моцартиане занимают статьи, брошюры и книги, в которых изучаются общие и частные вопросы интерпретации инструментальных произведений великого композитора?

Спустя пять лет после его смерти была опубликована первая брошюра на эту тему. Она написана Августом-Эбергардом Мюллером и носит название «Указания к точному исполнению моцартовских клавирных концертов, главным образом в отношении правильной аппликатуры»[2]. Работа эта, представляющая библиографическую редкость (ее не найти ни в одном из наших книгохранилищ, и она даже не упоминается в русской литературе о Моцарте[3]), заслуживает краткой

[1] Mozart-Handbuch. Chronik, Werk, Bibliographie. Herausgegeben von Otto Schneider und Anton Algatzy. Verlag Brüder Hollinek, Wien, 1962.

[2] August Eberhard Müller. Anweisung zum genauen Vortrage der Mozartschen Clavierconcerte, hauptsächlich in Absicht richtiger Applicatur. Leipzig, bei Schmiedt und Rau, 1796.

[3] Нам известны лишь два описания работы Мюллера: краткое — в книге: A. Hyatt King. Mozart in Retrospect. Studies in Criticism and Bibliography, Oxford University Press, London 1956; подробное — в статье: Nathan Broder. The First Guide to Mozart (Musical Quarterly, 1956, № 2).

характеристики потому, что написана современником Моцарта, слышавшим его игру и знавшим, по-видимому, аппликатуру, которой он в отдельных случаях пользовался.

А.-Э. Мюллер был в свое время известным немецким музыкальным деятелем — пианистом, органистом, флейтистом и дирижером. В последние годы XVIII и в начале XIX века он и его жена Мария-Катарина (урожденная Раберт) нередко выступали как пианисты и пользовались успехом у слушателей именно как интерпретаторы сочинений Моцарта. Автор «Указаний...» принимал деятельное участие в подготовке первого собрания сочинений Моцарта, которое начала выпускать в 1798 году издательская фирма Брейткопфа и Гертеля. По-видимому, именно Мюллер дописал в Фантазии d-moll (К. 397), вышедшей в этом издании в 1806 году, последние 10 тактов, отсутствовавшие в первой публикации пьесы [1].
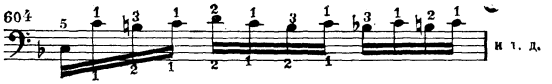
В небольшом предисловии к «Указаниям...» Мюллер восхваляет новый клавирный инструмент — фортепиано, которое вытеснило «холодный, бесстрастный и бесчувственный клавесин»; восторгается инструментальной музыкой Моцарта, и особенно его концертами для фортепиано с оркестром; отмечает в них «новизну гармонии и прелестные, часто ласкающие слух мелодии»; показывает, что в концертах виртуозу предоставлена возможность блестяще проявить свои силы и в то же время от него «не требуется невыполнимого». Несмотря на это, по словам Мюллера, широко распространено мнение, будто пассажи в моцартовских концертах неимоверно трудны и их построение находится в противоречии с естественными приемами игры на инструменте. Мюллер возражает против такой точки зрения и объясняет ее тем, что пианисты играют эти пассажи неестественной, неверной и неудобной аппликатурой. По-видимому, даже в самом конце XVIII века многие пианисты, играя сочинения Моцарта, применяли устаревшую клавикордную и клавесинную аппликатуру, и это приводило к серьезным техническим затруднениям. По утверждению Мюллера, расстановка пальцев, указанная Ф.-Э. Бахом в его «Опыте изложения правильного способа игры на клавире» и в ряде его клавирных произведений, и аппликатура, которой играл Моцарт, опираются на одинаковые принципы. Однако большинство исполнителей этой аппликатурой не пользуется. (По всей вероятности, старые аппликатурные традиции были столь устойчивы, что даже в конце века новшества Ф.-Э. Баха не вошли еще в широкий педагогический и исполнительский обиход!) Основную свою задачу Мюллер видит в том, чтобы показать играющему, как применить аппликатурные правила Ф.-Э. Баха к нового типа

[1] См.: L. R. von Köchel. Chronologich-thematische Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts. Sechste Auflage. Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 1964, S. 421.

фигурациям и пассажам, встречающимся в концертах Моцарта. За предисловием следуют 24 страницы нотного текста: здесь Мюллер приводит аппликатуру к ряду мест из пяти моцартовских концертов для фортепиано — A-dur (K. 414), F-dur (K. 413), C-dur (K. 415), B-dur (K. 595) и D-dur (K. 451).

Многие аппликатурные советы Мюллера давно уже вошли в практику. Приводить их поэтому нет необходимости. Отметим лишь, что при расстановке пальцев Мюллер, во-первых, выступал против «недостаточного употребления большого или первого пальца» и против слишком «редкого или неправильного использования четвертого и пятого пальцев»; во-вторых, добивался такой аппликатуры, которая привела бы к «естественному и спокойному движению руки»; в-третьих, стремился с помощью соответствующей аппликатуры дать играющему возможность лучше ощутить метроритмическую пульсацию.

Вот — в качестве иллюстрации — один из примеров аппликатуры Мюллера с его примечаниями к ней: отрывок из Концерта F-dur (K. 413):



Из двух аппликатур рекомендуется верхняя с мотивировкой: аппликатура эта «предпочтительнее, ибо... рука играет спокойнее; сам Моцарт употреблял в таких случаях именно такую аппликатуру».

Встречался ли Мюллер с Моцартом или познакомился с моцартовской аппликатурой через кого-либо из музыкантов, близко знавших великого композитора, — установить по тексту брошюры невозможно. Но во всяком случае «Указания...» ставили своей целью косвенным путем — используя принципы Ф.-Э. Баха — обратить внимание и на расстановку пальцев самого Моцарта в его концертах. Вместе с тем самый факт публикации работы Мюллера свидетельствует о широком признании фортепианных концертов Моцарта еще в конце XVIII века и об интересе к ним со стороны исполнителей.

На протяжении всего XIX века и вплоть до первых десятилетий нынешнего столетия не было опубликовано ни одной значительной специальной работы об исполнении инструментальной музыки Моцарта, которая опиралась бы на объективные материалы — на исполнительские указания композитора в нотном тексте и в письмах, на особенности нотной записи и общие закономерности его музыкального стиля.

Впрочем, на исполнителей и педагогов, работавших над сочинениями Моцарта, оказывал влияние разный и при том весьма обширный

печатный материал. Прежде всего — многочисленные редакции моцартовских произведений, нередко сопровождавшиеся общими и частными пояснениями и примечаниями редакторов. Затем музыковедческая литература о Моцарте — биографические и аналитические труды. Следует напомнить и об отдельных характеристиках и оценках, которые давались всему творчеству или отдельным произведениям Моцарта авторитетными писателями, живописцами, композиторами, артистами, критиками — Вебером и Шубертом, Гёте и Э.-Т-А. Гофманом, Стендалем и Россини, Делакруа и Шопеном, Пушкиным и Одоевским, Чайковским и Серовым, Антоном Рубинштейном и Бюловом, Вейнгартнером и Бузони... Мог ли, скажем, пытливый исполнитель пройти мимо содержательных, глубоких и великолепно изложенных афоризмов, с которыми выступил Бузони к 150-летию со дня рождения Моцарта? [1]

Все это так. Но ни редакции, ни общая музыковедческая литература, ни отдельные суждения авторитетных художников не могли, конечно, заменить специальной литературы об интерпретации музыки Моцарта. А литературы такой не было.

В чем причина этого? Ее надо искать в ряде моментов. Прежде всего отметим, что артисты и педагоги, которые безапелляционно признавали только силу и безупречность своего личного художествен-

[1] F. Busoni. Mozart-Aphrismen (В сб.: F. Busoni, «Von der Einheit der Musik». Max Hesses Verlag, Berlin 1922, S. 78—80). Позволю себе привести здесь некоторые из афоризмов, так как советскому читателю они неизвестны:

«Его чувство формы почти сверхъестественно.

Подобно классической скульптуре, произведение его искусства законченно, с какой бы стороны на него ни смотреть.

Он не отваживается ни на что безрассудно-смелое.

Он обладает необыкновенно богатыми средствами, но никогда до конца не исчерпывает их.

Он может сказать очень много, но никогда не говорит слишком много.

Он полон страстности, но выражает ее по-рыцарски.

Он дает умеющему слушать одновременно с загадкой отгадку.

Свет и тени в его власти, но свет этот не слепит, а тени делают формы еще более ясными.

В самой трагической ситуации у него заготовлена шутливая улыбка, в самой радостной — серьезная морщинка может пересечь его лицо.

Он может снова и снова пить из каждого творческого бокала, так как он ни одного никогда до дна не выпил.

Он стоит так высоко, что видит дальше всех, и поэтому все несколько преуменьшает.

Дворец его вдохновения беспредельно велик, но из него он никогда не выходит.

Через окна дворца он видит природу: оконные рамы являются для него и рамками природы.

Веселость — его отличительная черта: улыбкой расцвечивает он даже самое неприятное.

Его улыбка не та, что у дипломата или актера. Она от чистого сердца, но все же галантная.

Он полон темперамента без всякой нервозности: он идеалист не становясь иммате-риальным, он — реалист без уродливости».

ного чутья и вкуса (ему, заметим попутно, может быть противопоставлена творческая интуиция, возникающая на основе глубокого изучения объективного материала), не испытывали нужды в теоретической литературе об интерпретации произведений различных авторов, и в частности Моцарта. Правда, были исключения. И в этой связи может и должно быть названо имя Антона Рубинштейна. Именно он в 80-х годах прошлого столетия писал: «Обозначения темпов, украшения, заключения трелей и многое другое (в произведениях классиков. — *Л. Б.*) являются для нас вопросами, о которых мы, художники, спорим друг с другом и не можем прийти ни к какому соглашению; всего более недостает нам исследований и изысканий, как в отношении технических, так и в отношении эстетических вопросов нашего искусства»[1]. Но голос Рубинштейна долгие годы оставался одиноким...

Вскоре после смерти Моцарта значительная часть его фортепианного наследия вошла в педагогический обиход и несколько позже стала рассматриваться многими педагогами и исполнителями как несложный «инструктивный репертуар». Естественно, что такой взгляд на творчество Моцарта не мог стимулировать интереса к проблемам интерпретации его музыки, фортепианной — во всяком случае.

Уместно напомнить и о том, что во второй половине прошлого века и в начале нынешнего живой интерес к инструментальным (и прежде всего к фортепианным) сочинениям Моцарта со стороны широких кругов слушателей и музыкантов угасал[2]. Музыка эта, как справедливо отметил А. Кинг[3], представлялась слишком «прозрачной», и, вероятно, по этой причине для популяризации некоторых моцартовских фортепианных произведений Григ во второй половине 1870-х годов добавил к ним свободно сочиненную партию второго рояля и тем несколько утяжелил их звучность (речь идет о сонатах G-dur, K. 283; F-dur, K. 533, с Рондо, K. 494; C-dur, K. 545; c-moll, K. 457, с Фантазией c-moll, K. 475). Примечательно, что К. Рейнеке в 1891 году озаглавил свою брошюру «К воскрешению моцартовских фортепиан-

---

[1] Письмо А. Г. Рубинштейна к Б. Зенфу о редактировании музыкальных произведений (в сб.: «На уроках Антона Рубинштейна» под редакцией Л. Баренбойма. «Музыка», М., 1964, стр. 90).

[2] В письме от 12 мая 1919 г. Бузони писал: «Я жил в эпоху, когда музыкальный мир духовно был подчинен Бетховену, практически — Вагнеру... Моцарт же был отодвинут на задний план. Если и называли его на одном дыхании с мастерами, то рассматривали как ребенка, над которым посмеиваются, но которого не понимают... Мы отвернулись от чистоты его музыки» (цит. по книге: P. Collaer. Geschichte der modernen Musik. A. Kröner-Verlag, Stuttgart, 1963, S. 365).

[3] См.: A. Hyatt King. Mozart im Spiegel der Geschichte. Bärenreiter — Verlag, Kassel und Basel, 1956, S. 42.

ных концертов» [1], а В. Нагель свою статью — «Воскрешение фортепианных сонат Моцарта» [2]. (Разрядка моя. — *Л. Б.*)

Наконец, следует указать, что источники, которые позволили бы глубоко изучить взгляды Моцарта на исполнительское искусство и его интерпретационные указания в нотном тексте, не были еще опубликованы. Хотя ряд его писем был обнародован еще в XIX веке, достаточно полное знакомство с его мыслями и высказываниями членов его семьи стало возможным лишь после выхода из печати в 1914 году пятитомного издания писем, подготовленного Л. Шидермаиром [3]. Что же касается нотных текстов, то даже издание Полного собрания произведений Моцарта, начатое фирмой Брейткопфа и Гертеля в конце 70-х годов и ставившее своей целью добиться текстологической точности, изобиловало редакционными «исправлениями» именно исполнительских пометок композитора [4].

За несколько последних десятилетий многое изменилось. Инструментальные и вокальные сочинения Моцарта начали широко включаться в репертуар как отдельных артистов, так и ансамблей, оркестров, хоров и оперных театров; раздвинулся и круг исполняющихся произведений [5]. Музыковедческая литература о Моцарте обогатилась глубокими по содержанию работами. Если иметь в виду общие монографии о Моцарте, то напомним о трудах Г. Аберта [6], А. Эйнштейна [7], Т. Вицева и Г. Сен-Фуа [8]; если же — книги, рассматривающие отдельные жанры моцартовского инструментального творчества, то упомянем имя Гирдльстона [9]. После публикации писем Моцарта под редакцией Л. Шидермаира и нового издания эпистолярии, подготовленного в

---

[1] C. Reinecke. Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Clavierconcerte. Gebr. Reinecke, Leipzig, 1891.

[2] W. Nagel. Die Wiederbelebung von Mozarts Klaviersonaten (Neue Zeitschrift für Musik, 1906, № 4). Добавим к этому, что уже совсем недавно, когда интерес к инструментальному Моцарту повсеместно необычайно возрос, Г. Деннерлейн, памятуя, вероятно, о прошлом, назвал свою содержательную работу о фортепианном творчестве Моцарта — «Незнакомый Моцарт» (разрядка моя. — *Л. Б.*): H. Dennerlein. Der unbekannte Mozart. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1951.

[3] L. Schiedermair. Die Briefe Mozarts und seiner Familie. Erste kritische Gesamtausgabe. Verlag Georg Müller, München — Leipzig, 1914.

[4] Подчеркнем, однако, что при всем этом издание Полного собрания сочинений Моцарта — чрезвычайно важная для своего времени веха в моцартоведении.

[5] Анализ причин этого явления — особая тема, и я ее здесь не касаюсь.

[6] H. Abert. W. A. Mozart. Neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns «Mozart». Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1919.

[7] A. Einstein. Mozart. His Character, his Work. Oxford University Press. New York, 1945.

[8] Th. Wyzewa et G. Saint-Foix. W. A. Mozart. Sa vie musicale et son oevre. 5 v. (тома 3—5 написаны одним Сен-Фуа). Desclée de Brower, Paris, 1912—1946.

[9] C. M. Girdlestone. Mozart et ses concertos pour piano. Librairie Fischbacher. Paris, 1939.

В 1938 году в переводе на английский язык Э. Андерсон[1], в начале 60-х годов вышло из печати критически проверенное и самое полное издание писем Моцарта и его родных[2], а О.-Э. Дейтшем обнародован подбор документов и материалов из жизни Моцарта[3]. Все большее место в издательской практике нотных фирм занимают публикации моцартовских Urtext'ов. С 1955 года выходит в свет новое и тщательно текстологически подготовленное академическое издание Полного собрания сочинений Моцарта[4].

Если выйти за пределы моцартоведения, то ко всему сказанному надо добавить, что в среде исполнителей и педагогов как у нас, так и за рубежом возросли интерес и внимание к изучению объективных моментов, лежащих в основе интерпретации произведений того или другого музыкального стиля. Появился новый тип артиста, совмещающий в своей деятельности исполнителя и исследователя. В качестве примера, если иметь в виду только самое последнее время, можно упомянуть два имени: И. А. Браудо — органиста, выпустившего глубокий труд об артикуляции[5], и Р. Киркпатрика, замечательного интерпретатора музыки Д. Скарлатти и исследователя его стиля и принципов воспроизведения его клавирной музыки[6].

Начиная примерно с 30-х годов нынешнего столетия, все чаще стали публиковаться небольшие статьи, крупные очерки и солидные диссертации на тему о прочтении нотных текстов Моцарта и об интерпретации его произведений. Не претендуя на полноту, назову имена некоторых из авторов этих работ — Рудольф Штеглих, Пауль Мис, Бернгард Паумгартнер, Герман Келлер, Рудольф Эльверс, Карл Тиме. Они и ряд других музыковедов внесли немало ценного и полезного в теорию интерпретации моцартовских сочинений. И все же в 1955 году, перед самым 200-летним юбилеем со дня рождения великого композитора, А. Кинг в своем историческом обзоре менявшихся взглядов на музыку Моцарта мог с полным правом прийти к выводам, что в отношении теории и практики моцартовского исполнения предстоит еще большая работа, «так как в прошлом слишком многое принималось без про-

[1] Letters of Mozart and his family. Translated and edited by Emily Anderson. Macmillan and Co., London, 1938.

[2] Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von W. A. Baur und O. E. Deutsch. Auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl. B. I. — VI. Bärenreiter-Verlag. Kassel, 1962-1971. (B. VII in Vorbereitung).

[3] Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch. Bärenreiter-Verlag. Kassel — Basel — London — New York, 1961.

[4] W. A. Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. In Verbindung mit Mozartstädten Ausburg, Salzburg und Wien herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Bärenreiter-Verlag. Kassel — Basel — London — New York.

[5] См.: И. Браудо. Артикуляция (о произношении мелодии). Музгиз, Л., 1961.

[6] См.: R. Kirkpatrick. Domenico Scarlatti. Princeton University Press, Princeton, New Jerscy, 1953.

берки как само собой разумеющееся»; что мнимая простота его музыки вела вплоть до последних десятилетий к искаженной интерпретации; что и в нынешние времена можно встретиться с такой интерпретацией в концертах дирижеров, инструменталистов и вокалистов высокого ранга. По мнению А. Кинга, объяснение этому надо искать в том, что «углубленное изучение теории и практики XVIII столетия не захватило время после 1760 года, хотя эпоха, последовавшая за так называемым веком генерал-баса, ставит столь же трудные проблемы». Кинг приходит к заключению, что настойчивые усилия, которые были направлены к тому, чтобы добиться аутентичного исполнения Баха и Генделя, еще только должны быть приложены к Моцарту и его современникам. И темпы, и фразировка, и украшения, и нюансировка, и акцентировка, и многое другое требуют еще основательного изучения по современным Моцарту источникам, «прежде чем можно будет утверждать, что восстановили некоторые из подлинных исполнительских требований и идеалов Моцарта»[1].

Спустя два года после того, как были высказаны эти суждения, вышел в свет первый крупный обобщающий труд об интерпретации сочинений Моцарта, принадлежащий перу Евы и Пауля Бадура-Скода. И по сей день их книга является единственной специальной монографией на эту тему.

В 1956 году, то есть за год до опубликования исследования австрийских музыкантов, во всем мире отмечался юбилей Моцарта. К этой дате было подготовлено немалое количество научных статей об исполнении его музыки. Среди них — несколько новых изысканий Рудольфа Штеглиха[2] (автора, оказавшего своими прежними работами значительное влияние на труд Е. и П. Бадура-Скода), а также статьи Ганса Энгеля[3], Бильгельма Фишера[4], Германа Келлера[5], Бернгарда Паумгартнера[6] и ряда других авторов. Тогда же был объявлен музыковедческий конкурс, посвященный спорной проблеме — моцартовским знакам артикуляции. Он привел к созданию ряда интересных очерков о текстологии,

---

[1] A. Hyatt King. Mozart im Spiegel der Geschichte, S. 43.

[2] R. Steglich. Das Anzierungswesen in der Musik W. A. Mozarts (Mozart-Jahrbuch 1955, Salzburg, 1956); Der Mozartklang und die Gegenwart (Acta Mozartiana, 1956, Heft 1); Über die Ansprechbarkeit durch Mozart-Musik (Mozart-Jahrbuch 1956, Salzburg, 1957).

[3] H. Engel. Probleme der Aufführungspraxis (Mozart-Jahrbuch 1955, Salzburg, 1956).

[4] W. Fischer. Selbstzeugnisse Mozarts für die Aufführungsweise seiner Werke (Mozart-Jahrbuch 1955, Salzburg 1956).

[5] H. Keller. Die Bedeutung der Artikulationszeichen in der Handschriften und früheren Drucken Mozarts (Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß, Wien 1956, Graz 1958).

[6] B. Paumgartner. Gedanken zur Aufführungspraxis Mozart'schen Werke (Almanach der Salzburger Festspiele 1956, Salzburg, 1956).

исполнительской практике и репродуцировании музыки Моцарта. Весь этот материал не был, естественно, использован в исследовании Е. и П. Бадура-Скода.

За годы, прошедшие после публикации их исследования, значительное число музыкантов внесло свою лепту в литературу об исполнении моцартовских творений. Тут должны быть названы все тот же Рудольф Штеглих[1], затем Фриц Ротшильд (обнародовавший труд об утраченных традициях интерпретации музыки XVIII и начала XIX века сначала на английском, а потом в существенно измененном варианте на немецком языке[2]), а вслед за ними — Пауль Мис[3], Карл Бер[4], Курт Фишер[5], Вальтер Герстенберг[6], Адам Готтрон[7], Теодор Мюллер[8] и многие другие. Выступили с некоторыми новыми материалами и сами авторы монографии «Интерпретация Моцарта»[9]. Наконец, вышли из печати ряд томов Нового полного собрания сочинений Моцарта и приложенные к ним текстологические обзоры.

Все это побудило автора этих строк не только подвергнуть критическому анализу труд Е. и П. Бадура-Скода, но, главное, дополнить его новыми материалами и соображениями.

---

[1] R. Steglich. Verse... für die Musik das Unentbehrlichste (Mozart-Jahrbuch 1957, Salzburg, 1958); Mozarts verschiedene Zeitgenossen und die Stilkritik (Mozart-Jahrbuch 1960/61. Salzburg, 1961); Mozarts Mailied — Allegro aperto? (Mozart-Jahrbuch 1962/63, Salzburg, 1964).

[2] F. Rotschild. Musical performance in the times of Mozart and Beethoven. (The lost tradition in music, part II, Adam and Charles Black, London, 1961); Vergessene Tradition in der Musik. Zur Aufführungspraxis von Bach bis Beethoven. Atlantis Verlag, Zürich, 1964.

[3] P. Mies. Notation und Herausgabe bei einigen Werken von W. A. Mozart, Franz Schubert und Johannes Brahms (Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 60 Geburtstag. Verlag des Beethovenhauses. Bonn, 1957); Die Artikulationszeichen Strich und Punkt bei Mozart (Musikvorschung, 1958, Heft 4).

[4] C. Bär. Zum Begriff des «Basso» in Mozarts-Serenaden (Mozart-Jahrbuch 1960/61, Salzburg, 1961); Zu einem Mozart'schen Andante-Tempo (Acta Mozartiana, 1963, Heft 3).

[5] K. Fischer. Mozarts Klaviervariationen. Zur Edition und Aufführungspraxis des späten 18 und frühen 19 Jahrhunderts (Hans Albrecht in Memoriam. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1962).

[6] W. Gerstenberg. Über Mozarts Klaviersatz (Archiv für Musikwissenschaft, 1959, Heft 1/2).

[7] A. B. Gottron. Wie spielte Mozart die Adagios seiner Klavierkoncerte (Musikforschung, 1963, Heft 3).

[8] Th. Müller. Grundsächliches zur Interpretation der Violinwerke Mozarts (Wissenschaft und Praxis. Eine Festschrift zum 70 Geburtstag von B. Paumgartner. Atlantis Verlag, Zürich, 1958).

[9] E. Badura-Skoda. Über die Anbringung von Auszierungen in den Klavierwerken Mozarts (Mozart-Jahrbuch 1957, Salzburg, 1958); Textuel Problems in Masterpieces of 18th Centuries (Musikal Quarterly, 1965, April, Vol. 51); P. Badura-Skoda. Über den Generalbass-Spiel in den Klavierkoncerten Mozarts (Mozart-Jahrbuch 1957, Salzburg, 1958).

об актере» Дидро, подытоживший многолетний спор об основных принципах психологии актерского творчества и вызвавший в XIX и XX веках новые волны дискуссии, непримиримо противопоставлял две точки зрения: игра актера — переживание и игра актера — «чистейшее подражание», «великолепное обезьянство». Музыкально-исполнительское творчество весьма существенно отличается от актерской игры, но обсуждение вопроса о преимуществах, пользуясь театральной терминологией XX века, «искусства переживания» или «искусства представления» велось и среди музыкантов. Это, в частности, подтверждают приведенные австрийскими музыкантами во «Введении» цитаты из трактата Ф.-Э. Баха и из статьи Ф. Бузони. О том же свидетельствуют и высказывания русских музыкантов. Глинка, например, по словам А. Серова, говорил: «Один раз когда-нибудь, в особенном вдохновении, мне случается спеть вещь совсем согласно моему идеалу. Я уловляю все оттенки этого счастливого раза, счастливого — если хотите — «оттенка» или «экземпляра исполнения» и стереотипирую все эти подробности раз и навсегда. Потом уже, каждый раз только отливаю исполнение в заранее готовую форму. Оттого я могу казаться в высшем экстазе, когда, внутренне, я нисколько не увлечен...» [1].

Собственно говоря, той же точки зрения (правда, скорее в теории, чем на практике) придерживался и Антон Рубинштейн. По его мнению, актер или концертант «должен довести свое мастерство до такой степени, чтобы своим исполнением суметь возбудить в зрителе (слушателе) иллюзию, будто он сам чувствует передаваемое, и тогда он выполнил свою задачу» [2].

Постановка вопроса о том, должен ли актер или музыкант-исполнитель «переживать» или «представлять», нередко предполагала абсолютное решение проблемы — одно или другое, третье решение немыслимо! Между тем такое взаимоисключающее завершение этого спора невозможно. Во-первых, с исторической точки зрения: кажущаяся непримиримой антиномия парадокса Дидро, как отметил когда-то Л. С. Выготский, вполне разрешима и получает «свое объяснение, как живое конкретное противоречие различных форм актерского творчества, менявшихся от эпохи к эпохе и от театра к театру» [3]. К этому надо добавить, что от эпохи к эпохе, от страны к стране менялся и характер музыкально-исполнительского творчества (вспомним хотя бы о Ф. Куперене и о Ф.-Э. Бахе, о М. Клементи и о Моцарте). Во-вторых, взаимоисклю-

[1] А. Н. Серов. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке (в сб.: А. Н. Серов, Избранные статьи, т. I. Музгиз, М.—Л., 1950, стр. 141).

[2] А. Рубинштейн. Короб мыслей (рукопись, Государственная публичная библиотека им. М. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, отдел рукописей, л. 87/45).

[3] Л. С. Выготский. К вопросу о психологии творчества актера. Гослитиздат, М., 1936, стр. 201.

чающее решение поставленного вопроса невозможно и с точки зрения психологии музыкально-исполнительского (по-видимому, и актерского) творчества. И тут Е. и П. Бадура-Скода справедливо указывают, что подлинное исполнительское искусство всегда должно объединять требования и Ф.-Э. Баха («...музыкант не может растрогать, если не растроган сам...») и Бузони («...артисту не следует быть растроганным тогда, когда ему надлежит растрогать других...»). Или иначе говоря, контролирующей инстанции всегда следует быть начеку, так как в противном случае «чувства зальют плотину разума, и результатом явится дилетантизм». Речь, таким образом, должна идти не о противопоставлении увлеченности и контроля, а об их сочетании и о «дозировке» этого сочетания, которая во многом определяет общий характер той или иной интерпретации.

Такова одна группа вопросов, поставленных Е. и П. Бадура-Скода во «Введении». Там же они подвергают рассмотрению разные аспекты проблемы «композитор-произведение-исполнитель».

Вопрос о том, допустима ли известная творческая свобода в искусстве исполнителя или его задача должна быть ограничена строгим соблюдением воли и предписаний композитора, возник во всей своей остроте в XIX столетии, когда композиторы, как правило, перестали исполнять свою музыку, а исполнители ее сочинять, то есть, когда отделилась композиторская деятельность от деятельности исполнительской.

В различные исторические периоды проблема «композитор-исполнитель» разрешалась по-разному. И здесь, как и при рассмотрении вопроса об «искусстве переживания» и «искусстве представления», Е. и П. Бадура-Скода «сталкивают» для иллюстрации своей позиции две диаметрально противоположные точки зрения, высказанные в разные эпохи, — Листа, с одной стороны, Равеля и Стравинского, с другой; первый, как известно, ратовал за творческую свободу в исполнительском искусстве, вторые возражали против «интерпретации» их произведений[1].

Столь контрастные точки зрения обостряют, конечно, постановку вопроса и четко очерчивают разные на него ответы.

---

[1] Стравинский значительно резче, чем Равель, высказывался против домысливания артистом исполняемого музыкального произведения. Услышав как-то раз в Лондоне перезвон колоколов в соборе святого Павла, он сказал: «Звонарь тянет за канат. Все, что происходит на другом конце каната, не имеет, собственно говоря, для него значения, не касается его. Он не может заставить колокола звучать громче или тише, не может повлиять на их ритм, не может добиться нарастания или ослабления звучности. У него лишь одна обязанность — тянуть за канат, об остальном позаботятся колокола. Музыка звучит не в нем, она живет в колоколах. Человек у каната — вот прототип идеального дирижера (!! — *Л. Б.*)». (Цит. по статье: A. Scherіng. Vom musikalischen Vortrage.— Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1930, Leipzig, 1931, S. 22).

Однако для более глубокого его понимания представляется необходимым выйти за пределы XIX и XX веков и, раздвинув исторические рамки, поставленные австрийскими музыкантами, обратиться и к XVIII столетию; а к тому же изучить хотя бы бегло последовательно изменявшиеся отношения к проблеме «композитор-произведение-исполнитель».

В XVIII веке и в более ранние времена звучала, если не исключительно, то, во всяком случае, преимущественно, современная музыка (о культовой музыке здесь не идет речь). Ее исполняли в качестве инструменталистов, певцов или дирижеров либо сами композиторы, либо другие музыканты, лично знавшие этих композиторов или хорошо знакомые с характером их интерпретации. И композиторы и исполнители с достаточной свободой относились к записанному тексту музыкального произведения. Как справедливо отмечалось рядом авторов (среди других — Р. Хаасом, Г. Энгелем и К. Вестфалем[1]), эта интерпретационная свобода проявлялась, в частности, в тембровом перевоплощении и в орнаментировании.

В XVIII веке был широко распространен обычай исполнять произведение, первоначально предназначенное для одного или одних инструментов, на другом или на других; вокальные пьесы — играть на разных инструментах, а инструментальные сочинения подтекстовывать и петь; изменять состав участников в ансамблевых композициях. По этому пути нередко шли и сами композиторы. Бах, например, переделал Концерт для двух скрипок с оркестром d-moll (BWV. 1043) в Концерт c-moll для двух клавиров с оркестром (BWV. 1062); Концерт для скрипки с оркестром E-dur (BWV. 1042) — в Концерт для клавира с оркестром (BWV. 1054); Концерт для двух скрипок или гобоя и скрипки c-moll — в Концерт для двух клавиров с оркестром (BWV. 1060); первую часть Концерта для клавира с оркестром E-dur (BWV. 1053) — в «Sinfonia» кантаты № 169, а вторую часть этого концерта (Siziliano) — в арию «Stirb in mir, Welt» в той же кантате и т. д. Гендель играл свой органный концерт и на чембало; к тому же он переложил его для арфы. Свои фуги для клавира он подтекстовал и аранжировал для хора. Моцарт, написавший Концерт в C-dur (K. 271k) для зальцбургского гобоиста Дж. Ферлендиса, вскоре перетранспонировал его в D-dur и, почти ничего в нем не изменив, превратил во флейтовый концерт (K. 314), а Серенаду c-moll для духового

[1] См.: Robert Haas. Aufführungspraxis der Musik. Akademische Verlaganstalt Athenaion, Potsdam, 1931; Hans Engel. Probleme der Aufführungspraxis (Mozart-Jahrbuch 1955, Salzburg, 1956); Kurt Westphal. Sinn und Unsinn der musikalischen Texttreue oder die Problematik der texttreuen Interpretation (Neue Zeitschrift für Musik, 1958, № 4). В дальнейшем нами используется фактический материал, имеющийся в этих работах.

октета «Nacht Musique» (K. 388) переработал в струнный квинтет (K. 406). Эти примеры с легкостью могут быть умножены[1].

Столь же характерно для исполнительской культуры XVIII и даже начала XIX века свободное «разукрашивание» текста музыкального произведения. Речь идет не только об относительно свободной расшифровке мелизмов, выписанных композитором в виде специальных значков, и о внесении мелизмов, не указанных в нотах, но и об импровизационном варьировании нотного текста. Известно — и об этом идет речь в книге Е. и П. Бадура-Скода, — что Моцарт, исполняя свои клавирные концерты, вводил длинные импровизационные фиоритуры, пассажи, вступления-связки, каденции. Такова была одна из особенностей артистической практики тех лет. Даже в «Фортепианной школе» уже упоминавшегося Августа-Эбергарда Мюллера, вышедшей в конце первой четверти XIX века восьмым изданием под редакцией К. Черни, сказано, что непредписанное композитором разукрашивание текста дозволено, но, конечно, лишь тем, кто «понимает сочинение и достаточно развит в области искусства»[2]. Нет ничего удивительного в том, что Гуммель, ученик Моцарта, издав несколько фортепианных концертов своего учителя, разукрасил в отдельных местах текст фортепианной партии фигурационными фиоритурами и пассажами. Гуммель основывался на обычаях XVIII века, и, если бы он не вышел за рамки моцартовского стиля, само по себе введение дополнительных вступлений-связок, каденций, украшающих пассажей и т. п. не должно было бы с точки зрения «верности Моцарту» вызвать сегодня возражений. Думаю, что и Лист, разукрашивавший в свои молодые годы сонаты Бетховена (впоследствии он высказывал по этому поводу сожаление), опирался не только и, может быть, не столько на «свободу фантазии», предписанную романтической эстетикой, сколько на традиции добетховенской эпохи, модернизированные пианистами салонно-виртуозного направления.

Но вернемся к искусству XVIII века и обратим внимание на отношение крупнейших композиторов того времени к тексту сочинений других авторов — своих давних или недавних предшественников. Готовя к исполнению в Лейпциге одну из месс Палестрины, Бах счел себя

---

[1] Само собой разумеется, что тембровые «перевоплощения» и аранжировки для других инструментов свойственны не только XVIII веку. Правда, характер и стиль таких обработок в разные исторические периоды был разным. В этой связи можно в виде примера напомнить о многочисленных транскрипциях вокальных, оркестровых, оперных и органных произведений, получивших широкое распространение в XIX веке, особенно в его первой половине: о переработке Бетховеном Второй симфонии в струнное трио; о квинтете «Форель» и о фантазии «Скиталец» Шуберта.

[2] Große Fortepiano-Schule von August Eberhard Müller, Achte Auflage mit vielen neuen Beispielen, versehen von C. Czerny. Leipzig, S. 227 (цит. по указанной выше статье Г. Энгеля, S. 59).

вправе аранжировать это сочинение и приспособить его к особенностям музыки своего времени: к мессе, написанной для хора a capella, он добавил инструментальное сопровождение и характерный для эпохи барокко генерал-бас. Моцарт, переложив ряд фуг Баха (из «Хорошо темперированного клавира», «Искусства фуги» и органной сонаты) для струнного трио (K. 404a), заменил баховские прелюдии своими Adagio, а ораторию «Мессия» Генделя (и другие его сочинения) переинструментовал, приспособив к характеру звучности и к исполнительской практике своего времени; он заново сочинил при этом аккомпанемент к некоторым ариям («в духе Генделя, но с учетом прогрессирующей культуры инструментов и вкуса», — как сказано в предисловии издательства Брейткопфа и Гертеля к первой публикации партитуры в 1802 г.).

Из всего сказанного может быть сделан ряд заключений. К ним пришли в последнее время многие музыковеды, но они не стали еще достоянием широких кругов исполнителей и педагогов. Выводы эти схематично можно изложить так: в тех сравнительно нечастых случаях, когда исполнители и композиторы XVIII века обращались к музыке, написанной их предшественниками, ни у кого не возникало сомнений, что музыку эту тем или иным способом не только можно, но и следует приспособить к новым эстетическим требованиям[1] (в иных случаях такие приспособления представляются нам сегодня наивными); музыканты — профессионалы и любители — относились к свободе интерпретации и внесению «современного начала» в сочинения прошлых лет как к чему-то вполне естественному и само собой разумеющемуся; записанный нотный текст не рассматривался ими как нечто неприкосновенное и подлежащее — из соображений респекта перед автором — безусловному и абсолютно точному «выполнению».

Новый подход к проблеме «композитор-произведение-исполнитель» начался в бетховенские времена. Сам Бетховен никогда не излагал своего отношения к этому вопросу в виде законченного эстетического кредо. Однако из сопоставления ряда фактов его позиция становится достаточно ясной.

Во-первых, Бетховен требовал самого внимательного отношения к каждой, на первый взгляд, малозначительной авторской пометке, записанной в нотах; нередко приводятся его слова о существенном

---

[1] И в первой половине XIX века некоторые музыканты шли по этому пути. Напомним — в качестве примеров — о черниевской редакции произведений Баха, о шумановском сопровождении к скрипичным сонатам Баха или об аккомпанементе к его скрипичной Чаконе, который до последнего времени приписывался Мендельсону (по поводу этого аккомпанемента, выпущенного в 1947/48 годах фирмой Брейткопф и Гертель, см.: S. Großmann-Vendrey. F. Mendelssohn-Bartholdy und die Musik der Vergangenheit. G. Bosse Verlag. Regensbourg, 1969, S. 196).

различии между, скажем, такой записью:  и такой:  [1]:

нередко цитируется отрывок, в котором он обыгрывает слово «obligato» (обязательный, непременный) и замечает: «...я не могу писать ничего необлигатного» [2]. В. Корганов был прав, сделав отсюда вывод, что, по мысли Бетховена, все им написанное должно быть сыграно в точности, что исполнителям не предоставлено право изменять или заменять что-либо и что обычные в старое время указания «ad libitum» и «a piacère» становятся неуместными и нарушающими намерение автора [3].

Во-вторых, судя по тому, что говорил Бетховен об обозначениях темпов [4], он, по-видимому, понимал, что многие существенные моменты в нотной записи носят скорее относительный, условный, а не абсолютный характер; указывают на направление, идя по которому можно найти решение вопроса, но не определяют меры выполнения предписанного.

В-третьих, Бетховен, будучи крайне недоволен тем, как К. Черни исполнил одно из его произведений (Черни ввел виртуозные пассажи, играл кое-что жеманно и чувствительно), резко отчитал его, а затем указал в письме, что «...автор охотнее хотел бы слышать произведение таким, каким написал его...» [5].

Наконец, в-четвертых, Бетховен сказал как-то пианистке Марии Биго, сыгравшей одну из его сонат: «Это не совсем тот характер, который я хотел придать этому произведению; но продолжайте в своем духе; если это и не совсем я, то это нечто лучшее, чем я» [6].

На первый взгляд может показаться, что факты эти свидетельствуют о непримиримых противоречиях во взглядах Бетховена на интересующую нас проблему. Но это не так, и позиция его, если ее попы-

[1] См.: письмо к К. Гольцу (в сб.: L. van Beethoven. Sämtliche Briefe. Kritische Ausgabe mit Erläuterungen von A. Chr. Kalischer, B. V. Berlin, 1911, № 1131).

[2] Письмо к Ф. Гофмейстеру (в сб.: L. van Beethoven. Sämtliche Briefe herausgegeben von E. Kastner... Neuausgabe von J. Kapp, Leipzig, 1923, S. 35).

[3] См.: В. Корганов. Бетховен. СПб., 1909, стр. 129.

[4] См., например, письмо И. Мозелю в указанном сборнике писем под редакцией Е. Кастнера и Ю. Каппа, стр. 449—450.

[5] Письмо к К. Черни. Там же, стр. 331.

[6] A. B. Marx. Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen, Dritte Auflage. Zweiter Theil. Verlag von Otto Janke. Berlin, 1875, S. 120.

Такого рода высказывания композиторов об интерпретации их произведений не столь уже редки. Как пример приведу слова Даргомыжского, обращенные к певице Ю. Платоновой: «Вы поете ее (партию Наташи в «Русалке». — *Л. Б.*) совершенно не так, как я ее написал, растягиваете, где у меня написано accelerando, ускоряете, где у меня ritardando, одним словом, все наоборот, но все-таки чудесно!». Когда же Платонова спросила, не петь ли ей один из романсов Даргомыжского «точь-в-точь как... написано», композитор заметил: «Нет, нет... Пойте так, как вам бог на душу положил, я очень доволен, очень хорошо» (Страницы из автобиографии Ю. Ф. Платоновой. «Советская музыка», 1963, № 2, стр. 54).

таться сформулировать в виде «заветов» исполнителю, может быть изложена приблизительно так: изучи все авторские указания, вдумайся в них и выполни их, но не забывай, что нотная запись — запись относительная, а не абсолютная; никогда не выходи за рамки объективного содержания музыкального произведения и не искажай его, но помни, что оно может быть прочитано на тысячи ладов. «Диалектические заветы» Бетховена не потеряли своей актуальности и сегодня!

«Композитор и исполнитель» — эта тема (конечно, в ее практическом, а не теоретическом аспекте) привлекла к себе внимание Бетховена незадолго до того, как произошли изменения принципиального характера в репертуаре публичного и домашнего музицирования: наряду с современной музыкой зазвучали сочинения видных композиторов прошлых лет. Правда, эта новая репертуарная тенденция была еще мало приметна в период расцвета «блестящего» исполнительского стиля, и виртуозы чаще всего играли тогда ими же сочиненную музыку, которая позволяла ошеломить аудиторию своим техническим мастерством. Однако просматривая программы концертов и оперный репертуар того времени, то тут, то там обнаруживаешь обращение к прошлому. Оно не стало еще «классикой», а тем более «неприкосновенной классикой», и во второй четверти XIX века сочинения композиторов более раннего времени нередко весьма наивно приспосабливали к эстетическим требованиям современных слушателей.

На протяжении полутораста лет, прошедших с того времени, интерес к музыкальной культуре прошлого все возрастал и со стороны исполнителей, и со стороны музыковедов, и со стороны слушателей. Правда, линия этого нарастания не была ровной: внимание переключалось с одного музыкально-исторического периода на другой, с одного жанра на другой или с одного автора на другого; порой намечалось и уменьшение интереса к музыке прошлого. Если взглянуть, однако, на историю музыкальной культуры XIX и XX веков с высоты птичьего полета, то все больший интерес к прошлому обнаруживается достаточно явственно. На эту характерную тенденцию и на ее связь с подъемом музыкально-исторической науки обратили внимание ряд исследователей, из советских авторов — М. К. Михайлов. В своей содержательной статье «О классицистских тенденциях в музыке XIX — начала XX века», он справедливо отметил, что «культивирование старой музыки становится на протяжении XIX века одной из характерных черт европейской музыкальной культуры, образуя особый, неуклонно развивающийся процесс, протекающий параллельно процессу эволюции современного творчества»[1].

Итак, к концу первой половины прошлого века исполнители стали все чаще играть сочинения, написанные композиторами предшествую-

[1] Сб.: «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 2. Музгиз, Л., 1963, стр. 152.

щих поколений. Одновременно шел и другой процесс, наметившийся в самом начале столетия: все больше и больше ограничивались «права» исполнителей. Об этом, в частности, свидетельствуют приведенные выше слова Бетховена, в которых он противопоставляет время, когда исполнителям разрешалось или даже рекомендовалось вносить импровизационные варианты в интерпретируемую музыку, нынешнему веку или, точнее, своим принципам, согласно которым все написанное должно быть сыграно в точности.

Сужение «прав» исполнителей сказалось и на нотной записи: немногочисленные исполнительские указания в произведениях композиторов XVIII столетия сменяются все более подробными и точными предписаниями. В этом нетрудно убедиться, сопоставив, скажем, нотные записи Моцарта и Бетховена. У первого — скупые и лаконичные динамические, артикуляционные и темповые указания; у второго — стремление к детализации и уточнению (вплоть до метрономных предписаний). Существенные изменения претерпела и нотная запись самого Бетховена на протяжении его жизни: в первых опусах его исполнительские пометки еще немногочисленны, в последних — выписаны с большой тщательностью и подробностью (к тому же не следует забывать, что в конце жизни Бетховен намеревался перередактировать свои ранние сочинения с тем, чтобы сделать исполнительские указания более точными). Если композиторы XVIII века нередко предоставляли исполнителям право свободно «разукрашивать» свои произведения, то Шопен с большой тщательностью выписывает все мелизмы и фиоритуры. Это стремление композиторов, во избежание исполнительского своеволия максимально уточнять нотные записи, характерно и для последующих десятилетий. Отличным доказательством тому может служить, скажем, сравнение нотных текстов Дебюсси или Скрябина и, допустим, Бетховена.

По-видимому, более детальные и точные записи многими композиторами исполнительских пожеланий в нотном тексте и вызвали к жизни новый «жанр» — «разъясняющие» редакции произведений тех авторов, которые, как считалось, недостаточно подробно зафиксировали указания или которые вовсе их не записали[1]. После смерти композитора музыканты последующих поколений принимались за «уточнения» и за «расшифровку» его нотных текстов. Во второй четверти прошлого века началось такого рода редактирование сочинений Баха, Генделя, Моцарта, затем — Бетховена, потом Шопена, Шумана и т. д. и т. п. Но если композиторы уточняли с в о и пожелания и указания, то многие редакторы, не переставая твердить об «объективности» и «верности

[1] При этом редакторы — конечно, неосознанно — очень часто, вопреки декларациям, «осовременивали» текст того или другого произведения.

автору», порой так ретушировали, подправляли и подновляли картину нотной записи (вспомним для примера Г. Римана и его последователей), что даже искушенному музыканту трудно становилось познать оригинал. Возникло положение, которое К. Вестфаль остроумно назвал *«заболачиванием источников»*. Справедливость требует отметить, что с этим «заболачиванием источников» далеко еще не покончено и в нашей сегодняшней издательской практике.

А между тем именно редакторы, которые подновляли авторский текст (скажем, такой крупный художник, как Г. Бюлов), нередко призывали к «объективности». Об этом же твердили и многие исполнители, и многие педагоги. И хоть каждый из них играл и показывал по-своему, но был порой убежден, что именно ему дано было познать, как исполнить Баха — «по-баховски», Моцарта — «по-моцартовски» и т. д.

Во второй половине XIX века — особенно в годы, когда стали выходить из печати академического типа полные собрания сочинений великих композиторов прошлого (текстологическая безупречность значительной части этих изданий подвергается ныне, как известно, оспариванию), — все явственнее стали раздаваться голоса тех, кто ратовал за «объективное исполнение». Их позиция была метко охарактеризована русским пианистом и теоретиком пианизма М. Курбатовым, придерживавшимся противоположной точки зрения: «Как? — говорят представители этого взгляда, — величайшее произведение гениального художника мы должны сделать своим личным достижением, должны неизбежно вложить свои черты характера, недостатки, и этим ослаблять и портить художественную красоту произведения?.. Нет, мы обязаны исполнять такие произведения вполне объективно. Пускай произведение говорит само за себя! Смешно требовать большего и вкладывать в такие произведения еще что-то свое личное!»[1]. Правда — и это надо еще раз подчеркнуть, — многие из «объективистов» желаемое ими принимали за действительное; привычное, традиционное и кажущееся поэтому само собой разумеющимся — за объективно правильное. Но нельзя забывать и другой стороны вопроса, а именно: сколь многому музыкально-исполнительское искусство и музыкознание обязаны тем сторонникам исторически верной «объективной» интерпретации, кто на протяжении последних пятидесяти лет с настойчивостью, проницательностью и находчивостью по отдельным и часто разрозненным элементам воссоздавал картину музыкально-исполнительской практики прошлых времен и восстанавливал Urtext'ы живших в те годы композиторов.

---

[1] М. Курбатов. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. М., 1899, стр. 15.

В разгоревшемся и не утихающем по сей день споре об «объективном» и «субъективном» исполнении сторонники «индивидуальной интерпретации», покоящейся на глубоком изучении объективного материала, поставили принципиально важный вопрос: возможно ли «объективное исполнение»? не является ли это понятие фикцией? может ли быть раскрыта внеиндивидуальным путем объективная сущность музыкального произведения?

К вопросам этим привлек внимание еще Антон Рубинштейн. Он писал, что понятие «объективное исполнение» для него совершенно непостижимо; что любое исполнение, «если оно произведено не машиной, а личностью», — это индивидуальное исполнение; что стремление правильно передать «объект» (то есть музыкальное произведение) должно быть непреложным законом для артиста, но что «каждый делает это по-своему, то есть субъективно». «Если передача сочинения должна быть объективна, то только одна манера была бы правильна, и все исполнители должны были бы ей подражать; чем же становились бы исполнители? Обезьянами?.. Разве для музыкального исполнения существуют иные законы, чем для исполнения сценического? Разве существует одно только исполнение роли Гамлета или короля Лира и др.?.. Итак, в музыке я понимаю только субъективное исполнение» [1].

Взглядов Антона Рубинштейна придерживались и придерживаются также многие виднейшие артисты и теоретики XX века. Среди них может быть назван Ф. Бузони, не раз упрекавший музыкантов, которых он иронически именовал «законодателями», в том, что они считают музыкальную передачу тем совершеннее, чем она ближе к нотным знакам; отмечавший, что исполнитель должен «оживить окаменелые знаки» и что это «оживление» немыслимо вне субъективного прочтения произведения [2]. В этой связи можно вспомнить и о крупнейшем западноевропейском теоретике пианизма XX века К.-А. Мартинсене, который писал, что «произведение искусства может быть пережито и воссоздано в индивидуальной форме, или же оно *вообще не будет* пережито и воссоздано», и который подчеркнул, что сказанное относится не только к высшим, но и к начальным ступеням обучения музыканта [3]. На той же позиции стоят и ведущие советские артисты, педагоги и теоретики.

---

[1] А. Рубинштейн. Музыка и ее представители. Изд. П. Юргенсона, М., 1891, стр. 147—148.

[2] См.: Ф. Бузони. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. Изд. А. Дидерихса, СПб., 1912, стр. 25, а также статьи его в сб.: F. Busoni. «Von der Einheit der Musik», Max Hesses Verlag, Berlin, 1922.

[3] K. A. Martienssen. Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1930, S. 235.

2

Проблема «композитор-произведение-исполнитель» может быть рассмотрена еще в одном аспекте. Речь идет об «исторической жизни» музыкального произведения. Вопрос этот вскользь затрагивают и Е. и П. Бадура-Скода, в частности, когда напоминают, как сильно менялось со сменой поколений представление о великих композиторах прошлого и об отдельных их произведениях.

Музыкальное сочинение не доходит до людей далекого последующего времени «неприкосновенным» — даже, если известен его точнейший Urtext. Традиции исполнения произведения, складывавшиеся в результате индивидуального прочтения его разными артистами, печатные и устные высказывания о нем, аналитическое изучение его, изменявшееся отношение к нему слушателей, написанная после него новая музыка — все это за многие годы бытования сочинения оставляет на нем следы, и мы воспринимаем его сегодня по-иному, чем современники композитора. Чем богаче музыкальное сочинение по своему содержанию, тем больше оно заключает в себе внутренних сил для обновления. Глубоко прав был Б. В. Асафьев, написавший о Моцарте: «Искусство Моцарта живет, потому что оно способно к развитию и вместе с жизнью и смертью поколений оно в них видоизменяется, хотя бы люди воображали, что воспринимают Моцарта XVIII века»[1].

Тут автору этих строк придется напомнить то, о чем ему уже приходилось писать. После того как произведение опубликовано, прямая связь композитора с его творением прекращается, и начинается общественная жизнь этого сочинения — в одном случае короткая, как у бабочки-однодневки, в другом — длящаяся иногда ряд десятилетий и даже веков. На протяжении этого времени складываются новые исторические условия, меняются общественное сознание, взгляды и вкусы людей. Исполнители новой эпохи, слух которых также изменился, по-новому вслушиваются в произведение и в иных случаях могут увидеть в нем какие-то стороны, которые были неведомы не только современникам композитора, но, быть может, и самому автору. Объективное содержание произведения не всегда совпадает с авторской идеей[2]. Порой оно шире субъек-

[1] Игорь Глебов (Б. В. Асафьев). Моцарт и современность. «Современная музыка», 1927, № 25, стр. 59.

[2] Это объективное содержание может быть «открыто» исполнителем, но оно может быть обнаружено и критиком. Сказанное относится, само собой разумеется, не только к музыкальному искусству. Так, например, литературовед В. Лакшин напомнил о следующем эпизоде из истории русской литературы: «Тургенев, как известно, рассердился и обиделся на Добролюбова за его статью о романе «Накануне»... Тургенева смутили революционные выводы, к которым пришел критик, рассматривая характеры его героев, их намерения и поступки... И однако, Добролюбов был прав, когда говорил, что не при-

тивного замысла композитора и, если композитор был и исполнителем своего сочинения, — шире его субъективной интерпретации. Если то «новое», что исполнитель другой исторической эпохи нашел в произведении, не выходит за рамки его объективного содержания и если оно отвечает чаяниям, настроенности умов и направленности интересов прогрессивных людей современности, — произведение благодаря новому исполнительскому прочтению может зажить новой жизнью. Такое прочтение — проявление высшего уважения к памяти создателя произведения, так как только при творческом домысливании (не имеющем ничего общего с исполнительским произволом) музыкальное произведение будет жить, то есть воздействовать на сознание людей. Иллюстрацией к сказанному могут служить слова выдающейся советской пианистки М. Гринберг, в которых она обратила внимание на то новое, к чему она пришла в период своей творческой зрелости: «Раньше у меня была задача найти в себе понимание мыслей, идей и чувств, которые были современны композитору; сейчас мне кажется, что это невозможно, потому что мы не можем понять и полностью войти в переживание человека далекого времени, когда наша собственная жизнь стала совсем другой. Да вряд ли это нужно. Если мы хотим продолжать «жить» каким-нибудь произведением, мы должны научиться переживать его так, как если бы оно было написано в наше время» [1].

История интерпретации любого значительного музыкального произведения — это ряд непрекращающихся новых истолкований, новых исполнительских открытий, и на страницы истории заносятся лишь имена тех, кто ярко и талантливо обогатил чем-то новым понимание произведения искусства [2]. Но горе исполнителю, привносящему в произведение, а не извлекающему из него самого это «новое», выходящему за границы объективного содержания произведения и позволяющему себе субъективистский произвол. Вот почему многие артисты, педагоги и музыкальные критики так настойчиво призывают к объективному изучению произведения и стиля, понимая вместе с тем, что «верность произведению и стилю» вовсе не тождественна «верности букве» и что

бавил и не навязал роману ничего такого, что реально не содержалось в нем, пусть даже вопреки намерениям автора» (В. Лакшин. Писатель, читатель, критик. «Новый мир». 1966, № 8, стр. 217).

[1] Цит. по статье: А. В. Вицинский. Анализ работы пианиста над произведением. Известия Академии педагогических наук, № 25. М., 1950, стр. 198.

[2] В годы, когда еще не было звукозаписи, трудно было с достаточной конкретностью описывать историю исполнительских прочтений того или иного музыкального произведения. Но как поучительно и интересно было бы сегодня проследить за «жизнью» музыкального сочинения хотя бы за несколько десятков лет, которые прошли с того дня, когда начали записывать музыку на пластинки.

буквальность в исполнении самого тщательно проверенного нотного текста — особенно композиторов добетховенского времени — способна привести к заблуждениям и грубым стилистическим ошибкам [1].

В конце «Введения» к своей книге Е. и П. Бадура-Скода кратко останавливаются на роли интеллекта и интуиции в искусстве исполнителя. Стремление к «верности произведению и стилю», полагают они, способно привести к тому, что будет преувеличено значение разума. Однако переоценка сознания подстерегает лишь тех, кто не понимает или не способен понять, что во всей своей ценности искусство может быть постигнуто не только мыслью, но и чувством; кто не задумывается над тем, что брюловское «чуть-чуть» в искусстве не может (и, вероятно, не должно) быть полностью истолковано и разгадано. Обдуманность — опора для эмоции и чутья, надуманность и аналитические излишества способны убить их.

Конечно, углубленное теоретическое рассмотрение проблем стиля и стилистически верной интерпретации само по себе еще не ведет прямым путем к исполнительскому творчеству, подобно тому как приобретение познаний в области, скажем, гармонии и полифонии еще не может научить сочинять музыку. Всякое теоретическое изучение проблем стиля — лишь фундамент для творчества и подготовка к нему.

В этой связи напомню интересные соображения Бруно Вальтера [2]. Он пришел к мысли, что исполнительский процесс содержит в себе два компонента, лишь отчасти друг с другом связанных, — постижение и передачу. Успешность исполнительской передачи находится в зависимости от постижения, но непосредственно из него не вытекает. Можно постичь, но не суметь передать, но без постижения, без проникновения в мир художника невозможна, конечно, одухотворенная передача. Постижение, таким образом, — предварительное условие верной интерпретации.

Само собой разумеется, что книги и статьи, в которых исследуется, как интерпретировать произведения того или другого стиля, могут прежде всего помочь постижению.

Но такое постижение, постижение умом и сердцем — мощный стимул для развития исполнительской интуиции, и оно несомненно скажется на передаче!

---

[1] А как же обстоит дело с положением, которое нередко повторяют своим ученикам некоторые музыканты: «в нотном тексте все сказано»? Разве это не верно? Нет, это положение правильно, но требует расшифровки: в нотном тексте «все сказано» лишь для тех, кто умеет видеть и слышать, кто обладает знаниями, кругозором и воображением, чтобы прочесть этот текст не как буквоед.

[2] См.: Бруно Вальтер. О музыке и музицировании. В сб.: «Исполнительское искусство зарубежных стран». Выпуск первый. Музгиз, М., 1962, стр. 11.

ЗВУКОВОЙ ИДЕАЛ МОЦАРТА

1

Быть может, в наши дни — независимо от того, имеется ли в виду исполнение произведений Моцарта или Дебюсси, Бетховена или Шостаковича, — особенно важно привлечь внимание к воспитанию тонкого звукокрасочного слуха пианиста, способности различать (и любить!) разнохарактерную звучность, умения владеть красочной гаммой инструмента. XX век принес с собой «голос», нередко мощный и оглушительный, радиоприемников и транзисторов, репродуцирование записанных на пластинки или пленки музыкальных произведений («законсервированная» звучность даже в совершенном стереофоническом варианте пока еще отлична от «натуральной»), громкую и подчас резкую звучность джаз-оркестров. Все это отражается на слухе и, если его специально не воспитывать, огрубляет его и понижает его способность тонко различать разнохарактерные звучности. Наблюдая за игрой на фортепиано большого числа учащихся и молодых артистов, приходишь к безрадостному выводу: в последние годы, если не говорить об отдельных исключениях, внимание нового поколения пианистов и педагогов к звучности, к ее характеру и колоритам, неуклонно падает. Тут сыграли свою роль не только те широкие общие причины, о которых шла речь, но и недостатки музыкальной педагогики: в классах сольфеджио в большинстве случаев ограничиваются развитием звуковысотного слуха, а в специальных классах планомерному и спокойному воспитанию ученика (в том числе и воспитанию его звукокрасочного слуха) мешает муштра и непрекращающаяся подготовка ко всякого рода конкурсам.

Вот почему сегодня так важно привлечь внимание — словом и показом — к волшебству из волшебств, к тому, что звучность бывает не только тихой и громкой, но может обладать характером и неисчислимыми красочными оттенками: быть светлой и темной, густой и прозрачной, тяжелой и легкой, мягкой и резкой, ласковой и суровой, матовой и искрящейся, влажной и сухой, объемной и плоской, черно-белой и многоцветной... Все это надо услышать; услышать и полюбить; полюбить и суметь воспроизвести на инструменте. Надо ли напоминать, что каждый пианист-художник владеет *своими* индивидуальными фортепианными красками, «*своим*» роялем. Среди другого утончению звукокрасочного слуха музыкантов может способствовать в наши дни слушание небольших камерных оркестров, возрождение которых, кроме всего прочего, — своеобразная реакция против громкой и шумной звучности. Е. и П. Бадура-Скода справедливо указывают, что такие ор-

кестры — отрадное явление и что лучшие из них позволяют снова услышать «стройное, прозрачное звучание».

Но суть вопроса не только в способности услышать и воспроизвести разнохарактерную и многокрасочную звучность вообще. Пианист и любой другой музыкант должны понять и овладеть стилистически верной звучностью. Рояль и оркестр Моцарта, Бетховена, Шумана, Листа, Брамса, Рахманинова, Дебюсси и Прокофьева — это разный рояль и разный оркестр. И не столько потому, что в некоторых отношениях изменилась конструкция фортепиано или отдельных оркестровых инструментов, сколько в силу того, что у каждого из названных композиторов был свой звуковой идеал, в иных случаях весьма отличный один от другого. А ведь не так редко приходится слышать музыку Бетховена в рахманиновском звуковом облачении или сочинения Шумана в прокофьевском звуковом одеянии! Когда говорится о соответствии звучности и музыкального стиля, вовсе не имеется в виду (если речь идет о музыке композиторов далекого прошлого) музейная реставрация исторически верной звучности и обязательное использование старинного инструментария. Предполагается другое: понимание важнейших принципиальных особенностей и воссоздание общего характера звучности, присущих тому или другому композиторскому стилю. По-видимому, именно это и имеют в виду Е. и П. Бадура-Скода, когда, касаясь вопросов звучности, пишут, что «музыкальное исполнительское искусство всегда ставит перед нами задачу найти компромисс между историческим познанием и миром чувств нашего времени».

Что касается «моцартовской звучности», то читатель найдет в книге австрийских музыкантов ряд ценных практических советов, которые способны помочь ему воспроизвести ее на современных инструментах. Но одно положение, высказанное Е. и П. Бадура-Скода, требует уточнения. Они пишут, что хотя и стремятся к стильному исполнению, все же к вопросу о звучности подходят с большей свободой, чем к другим проблемам. Мотивируется это тем, что композиторы XVIII века, на что указывали и мы, часто перекладывали свои произведения, написанные для одного или одних инструментов, для другого или других и что звуковая краска (если исключить те случаи, когда она ассоциируется с чем-то очень определенным) в отличие от таких компонентов музыки, как мелодия, гармония, метр, ритм и темп, «в общем не определяет сущности музыкального произведения». Если бы речь шла только о звуковых красках, то есть о тембрах, то авторы были бы правы. Но с ними нельзя согласиться, если иметь в виду общий характер звучности. Моцарт, действительно, среди многого другого переработал скрипичную сонату в клавирную и квинтет для струнных в квинтет для духовых. Менялся тембр, менялась красочная расцветка, но моцартовский звуковой идеал всюду и везде — в фор-

тепианной, ансамблевой, симфонической и оперной музыке — оставался одним и тем же. Постичь и передать объективную сущность творчества Моцарта без проникновения в его звуковой идеал немыслимо, и, таким образом, общий характер звучности, тесно связанный с другими компонентами музыки, не может быть исключен из числа ее основных элементов.

Каков же звуковой идеал Моцарта? Ответ на этот вопрос искали многие исследователи, и в частности уже упоминавшийся известный немецкий музыковед Р. Штеглих. Его рассуждения, опирающиеся на изучение звучности моцартовского фортепиано и некоторых других старинных инструментов, интересны еще и потому, что он связывает звуковой идеал композитора с его мировосприятием и миропониманием.

Для домоцартовского времени характерна некая объективная, внеличная звучность. «Громко» и «тихо» — это степени отдаленности в пространстве, близь и даль. В огромном звуковом пространстве человек — былинка, он мал и ничтожен. В «эпоху просвещения» изменилось среди прочего и отношение к звучности. Уже у Моцарта-отца пространственное представление о звучности не играет главной роли. На первый план начинают выдвигаться вопросы звуковой пластики, и в своей «Школе» он сопоставляет forte и piano не с пространственными категориями, а со «светом и тенью». В музыке же его великого сына и сама звучность и градации ее громкости полностью одухотворены и очеловечены. Это не означает, что моцартовская звучность вовсе не передает пространственной глубины. Но при сопоставлении с музыкой барокко представление о месте человека в этой мирской дали изменилось. Своей пластичностью звучность должна теперь отразить человеческую душевность, человеческое могущество и гуманное начало. Звучность не стала у Моцарта существенно громче, чем у его предшественников, но она стала гибче и изящнее. В самом характере звучности не столько отражается объективный мир, окружающий человека, сколько сам человек, новый, свободный, гордо шествующий по земле, человек «эпохи просвещения», чувствительный и в то же время рациональный. Как трудно бывает музыкантам, замечает Р. Штеглих, передать в наши дни существенные стороны этой звучности: ее «наполненность» в сочетании с изысканностью и изяществом, ее forte в сочетании с легкостью, грациозностью и привлекательностью.

По сравнению со звучностью Генделя, жившего до него, и Бетховена, жившего после него, звучность Моцарта более легкая. Но она вовсе не легковесна, и попытки исполнить — в угоду ложно понимаемой стильности — поверхностным, сверхнежным, сверхграциозным и чуть слышным звуком музыку Моцарта к добру не приводят. Для моцартовской звучности, пишет Р. Штеглих, вовсе «не характерна невесо-

мость; в ней, как это ни покажется неожиданным, — сила, даже в речитативах. Моцартовские акценты отнюдь не лишены естественной тяжести. Но эта тяжесть не отягощает, как нередко случалось в более поздние времена, ибо она никогда не остается неопределенной слепой силой природы; человек... управляет ею, использует и формует ее «с грацией и достоинством». В моцартовском звуке, стройном и крепком (kernhaftig — буквально «с ядром», «с косточкой» — *Л. Б.*), нет ничего бездонного, парящего, неустойчивого... И в утонченной «небесной» и в глубокой «земной» мелодии звук этот устойчив, естествен и оперт»[1].

Р. Штеглих пришел к своим заключениям, опираясь, главным образом, на изучение фортепианного стиля Моцарта и звучности фортепиано, на котором он играл в последние годы своей жизни. Аналогичные мысли о звуковом идеале Моцарта были высказаны раньше исследователем его оркестрового стиля К. Тиме. И он отметил, что моцартовская звучность отличается ясностью, прозрачностью и в то же время тонко дифференцированной силой, что звучность эта может быть охарактеризована как счастливое сочетание «рисунка» и «краски»[2].

2

Моцарт — один из первых композиторов, начавших сочинять для фортепиано. Почти все его клавирные сочинения написаны не для клавесина и не для клавикорда, а для молоточкового клавира, то есть для фортепиано[3]. Это относится и к его клавирным концертам, хотя в автографных партитурах даже тех из них, которые написаны в последние годы жизни, партия фортепиано по традиции обозначена словом «Cembalo». Известный моцартовед Альфред Эйнштейн резко осуждает всех, кто исполняет концерты Моцарта на клавесине, и пишет, что будь его воля, он гнал бы с эстрады исполнителей и исполнительниц, играющих, скажем, концерты c-moll (K. 491) или C-dur (K. 503) на чембало[4]. И он, конечно, прав: вся клавирная музыка Моцарта — это фортепианная музыка, ибо даже те немногие сочинения, которые он в молодые годы писал для других клавишных инструментов, он исполнял впоследствии на фортепиано.

---

[1] R. Steglich. Über den Mozart-Klang (Mozart-Jahrbuch 1950, Salzburg, 1951, S. 66—67).

[2] См.: Carl Thieme. Der Klanstil des Mozartorchestres. Ein Beitrag zur Instrumentationsgeschichte des 18 Jahrhunderts. Dissertation. Robert Noske, Leipzig, 1936.

[3] В XVIII веке под словом «клавир» понимались все струнные клавишные инструменты (то есть клавесин, клавикорд и фортепиано), а иногда и орган. И хотя Моцарт в рукописях нигде не указывает, что его клавирные сочинения предназначены именно для фортепиано, никаких сомнений тут быть не может.

[4] См.: A. Einstein. Mozart. Sein Charakter. Sein Werk. Pan Verlag, Zürich — Stuttgart, 1953, S. 330.

Было бы неправильным видеть в клавикорде и клавесине несовершенных предшественников фортепиано. Столь же неверным было бы рассматривать моцартовское фортепиано только как предтечу современного рояля и полагать, что в рояле этом лишь устранены конструктивные и акустические недостатки молоточковых клавиров второй половины XVIII века. Каждый из клавишно-струнных инструментов, бытовавших на протяжении последних столетий, — не только клавикорд, клавесин и фортепиано (как тип определенной инструментальной конструкции), но и фортепиано конца XVIII века, бетховенское фортепиано, фортепиано середины прошлого века и, наконец, современные «бехштейны» или «стейнвеи» — это в известном смысле разные инструменты, и каждый из них, обладавший своими акустическими особенностями, отвечал тем или другим эстетическим требованиям и позволял воплотить определенный звуковой идеал[1]. Моцарт любил фортепиано своего времени и, судя по его письмам, был удовлетворен их звучностью. Некоторые наивные и лишенные исторического чутья музыканты высказывали такие предположения: ежели бы Моцарт знал наш современный рояль, звучность этого инструмента показалась бы ему идеальной для его сочинений. Однако эти домыслы лишены какого-либо правдоподобия. К тому же они ведут к самоуспокоенности: зачем, мол, искать «моцартовскую звучность» на нынешнем рояле, если он сам по себе обладает той идеальной звучностью, о которой мечтал великий австрийский композитор?

Моцарт писал музыку для фортепиано в те годы, когда оно лишь начинало завоевывать признание музыкантов и слушателей. Самый инструмент находился тогда в становлении. Лучшие инструментальные мастера, продолжая традиции предыдущего времени, вносили в каждый экземпляр молоточкового клавира нечто индивидуальное, какие-то свои конструктивные и акустические особенности. Фабричная стандартизация еще только начала накладывать свою нивелирующую лапу на производство музыкальных инструментов.

И инструментальные мастера, и авторы музыки искали новые звуковые колориты. Напомним — только в качестве примеров, — что в эти годы регенсбургский мастер Хр.-Фр. Шмаль попытался объединить в одном клавире, названном им тангентным роялем (Tangentenflügel),

[1] Уже после того, как этот очерк был написан, я лишний раз убедился в справедливости высказанной мысли: мне довелось испробовать в Венском музее истории искусств ряд великолепно реставрированных инструментов конца XVIII — начала XIX века. Поучительна также серия пластинок, выпущенная фирмой «Harmonia mundi» под названием «Claviermusik auf Instrumente der Meister»: Пауль Бадура-Скода и другой австрийский пианист Иорг Демус играют (играют превосходно!) произведения Гайдна на фортепиано Дж. Бродвуда, Моцарта — на инструменте А. Вальтера, Бетховена — на роялях Н. Штрейхер-Штейн, Дж. Бродвуда и К. Графа, Шуберта и Шумана — на фортепиано К. Графа и др.

звуковые колориты чембало, клавикорда и фортепиано[1], а Ф.-Э. Бах в конце жизни (1788) написал двойной концерт для чембало, фортепиано и оркестра. Нет ничего удивительного, что в эти годы Моцарт также экспериментирует и заказывает к своему фортепиано специальную ножную клавиатуру, наподобие органной[2].

Звучность фортепиано, его краски и его раскрепощенная динамика не стали еще в ту пору привычными. Они обладали для тогдашних людей и для самого Моцарта удивительной свежестью, содержали в себе живительный фермент новизны. Не должен ли современный пианист, обратившийся к исполнению Моцарта, силой своего воображения хоть на время поставить себя на место тогдашних музыкантов и сопережить «вместе с ними» это простодушное удивление перед новой «свободной» звучностью молоточкового клавира, весьма отличной от клавесинной и клавикордной и вместе с тем — на инструментах того времени — чем-то ее напоминавшей? Не способен ли среди многого другого этот прием остранения, к которому, кстати говоря, прибегал в своей педагогике Ф. М. Блуменфельд[3], помочь пианисту найти и на нынешних роялях моцартовскую фортепианную звучность?

В новых фортепианных красках зазвучали у Моцарта не только его гениальные мелодии, но и, казалось бы, стертые старые клавирные формулы, которые он широко применял. «Эти формулы, всеобщее достояние его времени, принадлежат и его стилю, и его личности, — пишет А. Эйнштейн. — Он вовсе не хочет революционизировать; он хочет имеющееся использовать в нужном месте»[4]. Но избитые формулы приобрели свежесть не только потому, что были использованы «в нужном месте», но еще и потому, что зазвучали на новом молоточковом клавире. Всегда ли это понимает современный пианист? Всегда ли слышит своеобразие моцартовских фортепианных красок, скажем, в его альбертиевых басах или виртуозных пассажах?

---

[1] См.: Hans Brunner. Das Klavierklangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit (Veröffentlichungen des musikwissenschaftlichen Institutes der Deutschen Universität in Prag, B. 4, Augsburg — Brünn, 1933).

[2] Свидетельства, которые приводят Е. и П. Бадура-Скода, могут быть пополнены рядом других документов Так, в объявлении о предстоящем концерте Моцарта 10 марта 1785 года в Бургтеатре сказано, что он «не только сыграет новый, только что законченный фортепианный концерт, но, импровизируя, использует исключительно большую фортепианную педаль». В копенгагенском «Journal» за 1789 год также идет речь о ножной клавиатуре: «...Великий мастер дважды импровизировал на педальном рояле (Pedal-Flügel) так чудесно! так чудесно! что я не понимал, где я нахожусь». О той же педальной клавиатуре имеются сведения в дневнике актера и режиссера М. Розинга от 24 августа 1788 года (см.: Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch. Bärenreiter-Verlag, Kassel — Basel — London — New York, 1961, S. 262, 285, 286).

[3] См.: Л. Баренбойм. На уроках Ф. М. Блуменфельда (в сб.: «Вопросы фортепианного исполнительства», вып. I. «Музыка», 1965).

[4] A. Einstein. Mozart. Sein Charakter. Sein Werk. S. 307.

3

Сохранилось фортепиано работы австрийского мастера Антона Вальтера; на нем Моцарт играл в 80-х годах и очень высоко его ставил [1]. Именно к вальтеровскому инструменту была изготовлена по его заказу специальная ножная клавиатура, о которой уже была речь. Приставная педальная клавиатура, к сожалению, до нас не дошла [2]. В 1856 году, в дни празднования 100-летия со дня рождения Моцарта, сын его Карл передал фортепиано отца в Зальцбургский музей. Спустя много лет, в 30-х годах нашего века, в Моцартеуме была проведена сложная и скрупулезная работа по восстановлению моцартовского рояля в его первоначальном виде. После реставрации инструмент, начиная с 1937 года, использовали в концертах Зальцбургских музыкальных фестивалей. Были сделаны также записи на пластинки нескольких произведений Моцарта, сыгранных на его рояле: Концерта A-dur (K. 414), исполненного Г. Шольцем и оркестром под управлением Б. Паумгартнера [3]; Концерта G-dur (K. 453) в интерпретации Р. Киркпатрика и камерного оркестра, руководимого А. Шнейдером [4], и Сонаты A-dur (K. 331), сыгранной Ф. Неймейером [5].

Конечно, каждому пианисту, выступающему с произведениями Моцарта, было бы полезно поиграть на одном из сохранившихся фортепиано работы Вальтера или на каком-либо другом хорошо реставрированном молоточковом клавире той эпохи; поиграть не для того, чтобы концертировать на старинных фортепиано, а только затем, чтобы самому познакомиться со звучностью инструментов тех лет. Однако осуществить это почти невозможно, так как хорошо восстановленные фортепиано XVIII века насчитываются во всем мире если и не единицами, то десятками, и практически они недоступны для подавляющего большинства пианистов [6].

---

[1] Антон Вальтер (1752—1826) был одним из самых выдающихся конструкторов фортепиано конца XVIII века. В одном из изданий тех лет он назван «художником, который стал теперь самым знаменитым и который является первым среди творцов этих инструментов» («Jahrbuch der Tonkunst in Wien und Bad», 1796). Судя по воспоминаниям К. Черни, и Бетховен около 1800 года играл на инструментах Вальтера.

[2] Но она значилась в описании имущества Моцарта, сделанном после его смерти (см.: Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch. Bärenreiter-Verlag. Kassel — Basel — London — New York, 1961, S. 496).

[3] Deutsche Grammophon Gesellschaft — DGA, 10321 AP.

[4] Haydn Society — HSL 1040.

[5] DGA, 13013 AP. На других инструментах А. Вальтера записаны: Соната F-dur (K. 533) с Рондо (K. 494), Рондо D-dur (K. 485), Фантазия и фуга C-dur (K. 399), Adagio h-moll (K. 540) в исполнении П. Бадура-Скода (Wl. 5153), Соната Моцарта для двух фортепиано D-dur (K. 448) в исполнении И. Демуса и Н. Зельтера, Фантазия d-moll (K. 397), Рондо a-moll (K. 511) в исполнении И. Демуса (HMS, 30829 и HMS, 30813).

[6] К тому же играть на старинных инструментах надо другими, отличными от современных, приемами. Р. Штеглих в своей статье «Studien an Mozarts Hammerflügel

Поэтому приходится обращаться к описанию звуковых особенностей и возможностей вальтеровского рояля, которое до известной степени все же может помочь пианисту понять моцартовский фортепианозвуковой идеал и приблизиться к нему, играя на современном рояле. Отметим прежде всего, что звучность моцартовского инструмента вовсе не похожа на ту, которая порой выдавалась за «стильную» даже некоторыми выдающимися музыкантами, — имеется в виду бесплотная и бескрасочная «белая» звучность, засурдиненная (на левой педали [1]) и тусклая — или суховатая беспедальная [2]. Р. Штеглих, в течение долгого времени специально изучавший рояль работы Вальтера, обратил внимание не только на светлый и звонкий общий колорит его звучности, но и на то, что вопреки привычным представлениям, звук моцартовского инструмента полнее и плотнее, чем более «объемный» и сильный звук современных фортепиано. Сопоставление должно помочь уяснить эту мысль: при одинаковой массе воды облако тумана обладает меньшей наполненностью, насыщенностью и плотностью, чем во-

(Neues Mozart-Jahrbuch, 1 Jahrgang, Regensburg 1941) указывает, что игра на вальтеровском рояле может дать представление о моцартовской фортепианной звучности лишь в том случае, если, хотя бы по способам звукоизвлечения, «играть по-моцартовски». На этом инструменте, как и на других старинных фортепиано, нельзя играть, используя всю тяжесть руки, вращательные движения плеча и предплечья, броски и аналогичные приемы из арсенала пианистической техники последующего времени. «Эти инструменты не допускают над собой никакого насилия». Еще в 1801 году венский инструментальный мастер А. Штрейхер в своей брошюре «Kurze Bemerkungen über Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von den Geschwistern Stein in Wien verfertigt werden» отметил, что тогдашние фортепиано под руками пианистов, недостаточно тонко с ними обращающихся, звучат как «тренькающая арфа или жалкие цимбалы».

В той же статье Р. Штеглих касается вопроса о том, как изменились приемы звукоизвлечения у клавиристов, ранее игравших на клавикорде (и привыкших поэтому к ощущению «удлиненного пальца», как бы сросшегося с клавишей и непосредственно связанного со струной), а затем — на фортепиано. Таков был путь и Моцарта и ряда других немецких и австрийских клавиристов.

[1] Даже такой великий артист, как Антон Рубинштейн, под влиянием высказывавшихся во второй половине прошлого века суждений, советовал играть сочинения Гайдна и Моцарта на левой педали.

[2] Моцартовский рояль работы Вальтера имел два коленных рычага. С помощью одного из них можно было подымать демпфера, то есть достигать эффекта нашей правой педали. Е. и П. Бадура-Скода полемизируют с В. Гизекингом, который, судя по приведенной ими цитате, советовал не принимать в расчет правую педаль при исполнении музыки Моцарта. Однако позиция В. Гизекинга вовсе не была столь прямолинейна. Он запрещал, по словам его ассистента Пьера Оклера, играть с педалью лишь те сочинения Моцарта, которые были написаны до 1781 года — до того, как он стал играть на вальтеровском фортепиано. В этой связи следует напомнить, что во всех произведениях Моцарта Гизекинг рекомендовал альбертиевы басы и аналогичные фигуры «педализировать» руками, то есть, следуя традициям XVIII века, задерживать пальцами гармонические ноты (см.: P. Auclert. Gieseking, interprète de Mozart. «Revue musicale», 1956, № 231).

доем. Звук моцартовского рояля менее «обширен», но он изящнее, резче очерчен, определеннее отграничен и более концентрирован. И в те времена инструментальным мастерам не трудно было придать фортепианной звучности ореол неопределенности, невещественности и фантастичности. Но они отказались от этого и не потому, что не умели воплотить такой акустический замысел, а в силу того, что такого рода звучность вступила бы в противоречие с эстетикой классицизма, ратовавшую за точность, ясность и отчетливость [1].

Вместе с тем по соотношению разных звуковых регистров моцартовские фортепиано, как и другие фортепиано XVIII века, напоминают клавиры доклассического времени: каждый из регистров — низкий, средний и высокий — обладает своим специфическим характером. Конечно, они сглажены друг с другом, но эта согласованность не напоминает о той выравненности регистров, которой отличаются современные инструменты [2].

МЕТРОРИТМ И ТЕМП У МОЦАРТА

1

В работах об исполнении музыки XVIII века нередко цитируются слова Леопольда Моцарта: «Такт создает мелодию: следовательно, он — душа музыки». Приводятся и слова его великого сына о том, что темп — «самое нужное, самое трудное и самое главное в музыке» и что тот музыкант, который не приучен «играть в такт», не сможет найти правильный темп. Итак, отец и сын поют дифирамбы «такту»!

Как понять их слова? В каком смысле такт является «душой музыки»? Неужели они призывают к тактированию, то есть к явному или только мысленному «отбиванию» долей такта? Если они именно это имеют в виду, то каким образом тактирование способно раскрыть «душу музыки»? Что, наконец, означает выражение «характер движения» или «характер тактового движения», которым пользовались Леопольд и Вольфганг Моцарт и ряд других музыкантов XVIII века?

Как известно, романтики и, в частности, Лист неоднократно возражали против понимания такта как «души музыки», против «непрерывного отбивания такта» и отмечали, что «грубое выдерживание такта как раз противоречит вдумчивому и выразительному исполнению» [3].

---

[1] См.: R. Steglich. Studien an Mozarts Hammerflügel (Neues Mozart-Jahrbuch, I Jahrgang, 1941).

[2] См.: W. Gerstenberg. Über Mozarts Klaviersatz (Archiv fur Musikwissenschaft, 1959, № 1/2).

[3] Liszt, F. Gesammelte Schriften, B. V. Leipzig, 1883. Цит. по книге Я. Мильштейна «Ф. Лист», ч. II Музгиз, М., 1956, стр. 72.

И тут возникает новая серия вопросов. Спорит ли Лист с музыкантами прошлых лет лишь потому, что они с разных эстетических позиций подходили к метроритмическим проблемам, или еще и потому, что в самое понятие «такт» и «игра в такт» они вкладывали разный смысл? Против кого, собственно говоря, выступали Лист и его единомышленники? Против эпигонов классицизма, против представителей того стиля, который пренебрежительно именовался Zopfstyl или против самих классиков? Действительно ли тезис «такт создает мелодию» понимался классиками XVIII века и эпигонами классицизма в XIX веке одинаково, как это казалось, по-видимому, в пылу полемики молодым романтикам? Верно ли, что у классиков, а не у эпигонов классицизма такты становятся оковами, от которых необходимо было «освободить музыку»?

В дальнейшем будет сделана попытка ответить на эти вопросы, в постановке которых читатель, вероятно, предугадывает и ответы. А пока обратимся к самим временны́м категориям в музыке — к метру, ритму, темпу. Каждое из перечисленных понятий имеет свое привычное определение, и эти элементарные определения в разных вариантах изложены в учебниках, словарях и энциклопедиях. Однако споры о таких понятиях, как метр и ритм, и попытки по-разному отграничить их друг от друга не прекращаются и по сей день [1]. Не будем вдаваться в содержание дискуссий и излагать материал споров. Нас в данном случае интересует другая сторона вопроса: раскрытие сущности каждой из названных временны́х категорий, конечно, необходимо; но, разграничивая эти понятия, не следует забывать, что музыкант воспринимает и воспроизводит метр, ритм и темп в некоем неразрывном единстве, что сила «сцепления» здесь несравнимо большая, чем между другими компонентами музыки. Не об этом ли нерасторжимом единстве свидетельствуют такие словообразования, как «метроритм» и «темпоритм», которыми широко пользуются практики и психологи? «Возможно, — пишет Б. М. Теплов, — что для целей музыкально-теоретического анализа такое разделение понятий (как метр и ритм. — *Л. Б.*) целесообразно, но в психологическом анализе его провести нельзя. Поэтому, говоря о ритме, мы всегда будем иметь в виду метроритм...» [2].

Чувство музыкального ритма, как не раз указывалось психологами, имеет в своей основе моторную и эмоциональную природу. Вот почему все то, что связано с осознанием, восприятием и воспроизведением в музыке временны́х отношений может быть пережито и прочувствовано, но не может быть понято с помощью одних лишь логических рас-

[1] См., например, статью «Rhytmus» в энциклопедии «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», B. 11 (Bärenreiter-Verlag, Kassel — Basel — Paris.)

[2] Б. М. Теплов. Психология музыкальных способностей. Изд. Академии педагогических наук РСФСР. М., 1947, стр. 271.

суждений. Впрочем, это относится не только к музыкальному, но и к поэтическому ритму. Гёте, считавший, что о ритме нельзя преднамеренно думать, как-то сказал: «Размер... проистекает из поэтического настроения как бы бессознательно. Но если, сочиняя стихотворение, начнешь думать о размере, то сойдешь с ума и, конечно, не напишешь ничего путного»[1]. И в области музыкального творчества и исполнительства вмешательство сознания во все тонкости метроритмического и темпоритмического процесса и попытки его проанализировать к добру не приводят. Б. В. Асафьев, — отметивший, «что ритм — это то, что дает движение (жизнь) музыке», и указавший, что «происхождение ритма в нашем дыхании, в подъеме и падении, в напряжении и успокоении, в достигании и отдыхе», — был прав, сказав, что ритм легко ощутить, но трудно осознать и определить[2].

По-видимому, каждый исторический период вносит в переживание музыкального метроритма нечто свое, и это сказывается, конечно, с особенной рельефностью в танцах: в музыковедческих работах неоднократно отмечалось, что музыкально-ритмическое движение в «эпоху менуэта» с его плавной поступью и степенными поклонами было иным, чем в «эпоху вальса», с его скольжениями и поступательным кружением. XX столетие принесло с собой новую музыкально-ритмическую пульсацию. Любим ли мы это или не любим, хотим ли это слушать или не хотим, но вокруг нас — особенно благодаря радио, телевидению и пластинкам — звучат эстрадные ансамбли и оркестры, джазы, и порой даже баховская и генделевская музыка оказывается трансформированной для голосов в сопровождении джазовых инструментов. В исполнении этих коллективов звуковой поток обычно бывает четко расчленен весьма частыми однообразными метроритмическими ударами, среди которых трудно отличить опорные точки от неопорных, сильные доли от слабых — каждое биение опорно, каждый удар тяжел и направлен «вниз». Человек, привыкший к этой метроритмической расчлененности, нередко переносит ее на музыку другой эпохи и другого содержания. Ему порой нелегко бывает пережить, воспринять и воспроизвести неисчислимое множество различных видов музыкального движения, которые мы нередко определяем словами, лишний раз свидетельствующими о моторной и эмоциональной основе ритмического чувства: мы говорим, скажем, о том, что музыкальное движение носит характер активный, плавный, порывистый, спокойный, широкий, прерывистый, легкий, тяжелый, гибкий, взволнованный, чеканный, текучий, торжественный, упругий, суровый, окрыленный, застывший...

---

[1] И. П. Эккерман. Разговоры с Гете. Academia. М., 1934, стр. 446.

[2] См.: Игорь Глебов (Б. В. Асафьев). Путеводитель по концертам, вып. 1. Петроград, 1919, стр. 61.

И тут снова приходится напомнить, что схватить характер музыкально-ритмического движения, то есть понять и воспроизвести его, можно только одним путем — сопережив его, войдя в эмоциональное единение с творцом музыки и как бы соучаствуя в ее создании. Вот почему для подлинного интерпретатора, как хорошо сказал Б. В. Асафьев, «нет музыки, как содержания, вне дыхания, управляемого естественным ритмом», и вот почему для такого исполнителя ритм — «не фонари на шоссе с их монотонной мерностью» [1].

2

Каковы же характерные черты моцартовского метроритма и темпоритма? Как уловить их? Как сопережить моцартовское ритмическое движение? К этим вопросам привлек внимание опять-таки Р. Штеглих, впервые выступивший с докладом о временных категориях у Моцарта на конгрессе в Зальцбурге (1931)[2], а затем продолжавший разрабатывать эти проблемы в статьях 50-х и 60-х годов, посвященных музыке Моцарта [3]. В своих работах Р. Штеглих шел разными путями: анализировал высказывания Моцарта и его отца, их современников и предшественников; сосредоточивал внимание на некоторых терминах, с помощью которых Моцарт определял темпоритмическое движение; исследовал взаимосвязь слова и музыки у Моцарта; изучал современную Моцарту немецкую поэзию, тогдашнее стихосложение и использовал этот материал для обрисовки некоторых характерных особенностей поэтического и музыкального ритмов тех лет; наконец — и это самое важное, — вслушивался и анализировал музыку великого австрийского композитора и, стремясь познать сущность моцартовского темпоритма, доверял ей самой, а не догматичным предписаниям, став-

[1] Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Музгиз, М.—Л., 1947, стр. 91 и 92.

[2] См.: R. Steglich. Das Tempo als Problem der Mozartinterpretation (Bericht über der musikwissenschaftliche Tagung der internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg, August 1931, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1932). До этого Штеглих выпустил книгу: «Die elementare Dynamik des musikalischen Rhytmus», Leipzig, 1931.

[3] Кроме уже указанных работ, здесь должны быть перечислены следующие его статьи: Über Mozarts Adagio-Takt (Mozart-Jahrbuch 1951, Salzburg, 1953); Über das melodische Motiv in der Musik Mozart. Eine Analyse der d-moll-Phantasie für Klavier (Mozart-Jahrbuch 1953, Salzburg, 1954); Interpretationprobleme der Jupitersinfonie (Mozart-Jahrbuch 1954, Salzburg, 1955); Über die Ansprechbarkeit durch Mozart-Musik (Mozart-Jahrbuch 1956, Salzburg, 1957); Verse... für die Musik das Unentbehrlichste (Mozart-Jahrbuch 1957, Salzburg, 1958); Tanzrhytmen in Mozarts Musik (Mozart-Jahrbuch 1958, Salzburg, 1959); Tut Mozart nicht Zuleide (Acta Mozartiana, 7 Jahrgang, 1960, Heft 2); Mozarts verschiedene Zeitgenossen und die Stilkritik (Mozart-Jahrbuch 1960/61, Salzburg 1961); Mozarts Mailied — Allegro aperto? (Mozart-Jahrbuch 1962/63, Salzburg 1964).

В дальнейшем изложении мы частично опираемся на материал, привлеченный Р. Штеглихом, и на некоторые его выводы.

шим традиционными. Эти разные пути исследования приводили, однако, Р. Штеглиха к одним и тем же выводам, безусловно, интересным и плодотворным для музыкально-исполнительской практики.

Р. Штеглих развивает и доказывает в статьях следующие взаимосвязанные тезисы:

1. Разделение музыки Моцарта на мелкие метроритмические доли убивает ее; независимо даже от того, резко или нерезко она расчленена, самый факт такого рода расчленения разрушает ее ритмический порядок и ее естественное течение.

2. Тактовое пульсирование — вовсе не только каркас, организующий и цементирующий музыку; оно вместе с тем несет в себе ту или иную эмоциональную выразительность, определяемую и частотой и свойствами этой пульсации.

3. Темп обусловливает, конечно, абсолютную продолжительность отдельных звуков и звуковых последований. Однако никогда не надо забывать, что темп — не только некая скорость, но и характер движения.

По мысли Р. Штеглиха, все это было чем-то само собой разумеющимся во времена Моцарта (во всяком случае, в практике хороших музыкантов), но на протяжении ряда десятилетий, прошедших с тех пор, многие метроритмические и темповые традиции тех лет были утрачены. И современному исполнителю, стремящемуся передать глубину и очарование моцартовской музыки, приходится отбросить некоторые нынешние школьные догмы и кое-чему обучиться заново.

Вернемся к положениям Р. Штеглиха, которые были нами сформулированы в виде трех тезисов.

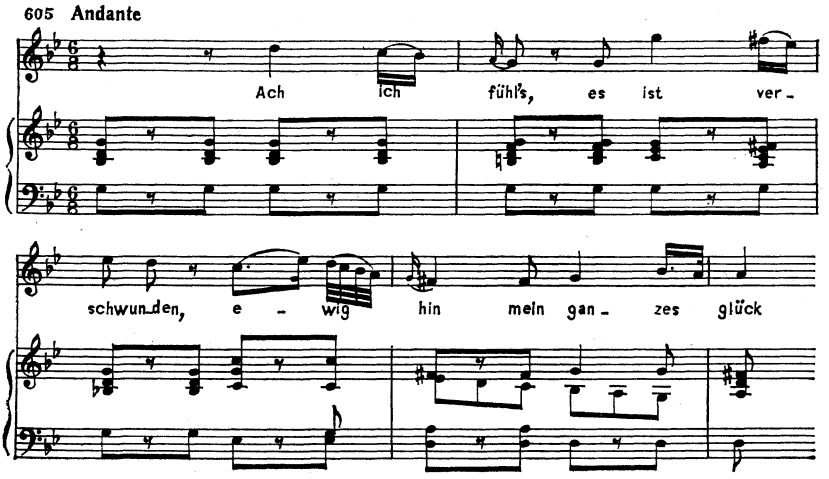
Начнем с темпа. Стремясь показать, что темп — не только количественная, но и качественная категория и что одинаковая скорость движения в разных обстоятельствах воспринимается и переживается поразному, Р. Штеглих прежде всего обращается к примерам не из музыкальной области.

Представим себе, что один и тот же человек за одно и то же время дважды прошел одинаковый путь, но один раз без ноши, а второй раз обремененный тяжелым грузом. Естественно, что скорость, с которой он шел, в обоих случаях была одной и той же. А переживание скорости? Оно было различным. Если попытаться выразить это субъективное переживание, используя музыкальные термины, то в одном случае следовало бы говорить о спокойном и удобном темпе, который можно обозначить как Andante tranquillo или Andante commodo, а в другом случае — о поспешном темпе, который может быть определен как troppo Allegro. Итак, объективно говоря, скорость — одинакова, а эмоционально воспринятый темп и характер движения — различны.

Или другой пример. Отец ведет за руку сына, только что научившегося ходить. Первый идет широкими шагами, второй семенит ножками. Одно и то же расстояние они пройдут за одно и то же время, и, следовательно, скорость их ходьбы будет одинаковой. Зрителю же, смотрящему со стороны за прогулкой отца с ребенком, темп ходьбы каждого из них покажется разным: у отца — Andante, у перебирающего ножками ребенка — Allegretto con moto или даже Allegro.

То же и в музыке. И здесь темп определяется не только соотношением времени и пройденного пути, то есть не только абсолютной скоростью, но и характером движения. Произведение, дважды сыгранное с одинаковой скоростью, но в одном случае тяжелой, грузной звучностью, а в другом — легкой, покажется исполненным в разных темпах. Или по аналогии со вторым примером: пьеса, исполненная дважды за один и тот же промежуток времени, будет и самому исполнителю, и слушателям представляться сыгранной в разных темпах, если в одном случае счетные доли («шаги») выбирались мелкими, а в другом — широкими.

В этой связи Р. Штеглих еще за несколько лет до выхода в свет книги Е. и П. Бадура-Скода обратился к той же, что и они, арии Памины «Ach, ich fühl's es ist verschwunden» из второго акта «Волшебной флейты»:



В этом единственном случае моцартовский темп (в узком смысле слова, то есть скорость движения) может быть установлен с метрономической точностью. Г.-Н. Ниссен (второй муж вдовы Моцарта и его биограф), который опирался в своих высказываниях на мнения

лиц, близко знавших Моцарта и неоднократно слышавших его как пианиста и дирижера, пишет: «Ария Памины «Ach, ich fühl's, es ist verschwunden» нередко кажется публике скучной, так как упускают правильный темп и исполняют ее как сверхмедленное Andante — почти как Adagio; она должна быть исполнена в темпе от 6″ до 7″ рейнских дюймов. Так исполнял ее сам Моцарт, когда дирижировал»[1].

В цифрах метронома Мельцеля «от 6″ до 7″ рейнских дюймов» составляют ♪=152—138[2], то есть в среднем ♪=144. Если попытаться выполнить этот темп в ходьбе из расчета каждый шаг — на восьмушку, то хождение это превратится чуть ли не в бег мелкими шажками. Такая метроритмическая пульсация и такое движение музыки вступило бы в противоречие и с характером классического Andante, которому не свойствена торопливость, и с душевным состоянием Памины, в момент, когда она поет эту арию. Вероятно, поэтому многие дирижеры и певицы, утверждая, что Моцарт «не мог» исполнять это Andante столь быстро, брали и берут в этой арии темп чуть ли не в два раза медленнее (иногда ♪=60). Но именно это и приводит к «скучному» исполнению почти в темпе Adagio, о каком писал Г.-Н. Ниссен. Если в таком темпе в моцартовской ритмизации произнести текст, то он окажется растянутым и замедленным как при экспозиции кинокадров, заснятых скоростным методом. Декламация, при которой на слова «ach», «ist» и т. д. приходилось бы по две секунды, свидетельствовала бы о недостаточном уважении Моцарта к родному языку, что, конечно, совершенно исключено. Неподвижное и мертвенное исполнение этой арии в темпе Adagio позволяет, правда, певице покрасоваться своими длинными тянущимися нотами. Но разве оно может передать характер Памины? Скорее, иронизирует Р. Штеглих, — обрисовать эмоциональную сферу философа-экзистенциалиста!

Как же быть? Р. Штеглих предлагает вернуться к моцартовскому темпу, о котором писал Г.-Н. Ниссен (♪=144), но внести в привычное исполнение две существенные поправки:

во-первых, не боясь большого пространства между далеко отстающими тактовыми акцентами, положить в основу движения музыки не одну, а три восьмые (♩.=приблизительно 48) и ощутить это движение, «вышагивая» Andante по полутактам;

во-вторых, петь арию легким звуком, не забывая, что она предна-

[1] G. N. Nissen. Anhang zu W. A. Mozart's Biographie, Breitkopf und Härtel. Leipzig, 1828, S. 123—124.

[2] Перерасчет «рейнских дюймов» на цифры метронома, который сделал Р. Штеглих, незначительно отличается от того, который приводят Е. и П. Бадура-Скода. Р. Штеглих опирался на специальную таблицу для таких перерасчетов, составленную Готфридом Вебером и опубликованную в «Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung», 1817, № 37. См. также: Rosamond E. M. Harding. Origines of musical time and expression. Oxford university press, London, 1938.

значалась не для певицы, прошедшей школу bel canto или привыкшей к вагнеровскому полному и плотному звуку, а для актрисы зингшпиля, приученной к легко льющемуся пению, подвижной, положенной на звуки декламации, разговорным диалогам (к тому же ария Памины написана для 17-летней девушки).

Умозрительно усвоить сказанное невозможно. Необходимо обратиться к практическому опыту, выполнить и прочувствовать все это. И тогда убеждаешься, насколько прав Р. Штеглих и в общих рассуждениях и конкретном предложении касательно арии из «Волшебной флейты».

Итак, на характере движения музыки или, как говорили в XVIII веке, на характере тактового движения, среди прочего, отражается частота пульсации, иначе говоря — частота тактовых ударов. О том, сколь пагубно сказывается на выразительности музыки расчленение ее на мелкие ритмические дольки, писали многие музыканты и в домоцартовские времена, и в годы жизни Моцарта, и в XIX веке. Еще Герман Финк в своей «Practica Musica» (1556) высказывал сожаление по поводу того, что в двух-, трех- и четырехчетвертных тактах счет нередко ведется по восьмым вместо четвертей, а в тактах alla breve — по четвертям вместо половинных нот. О том же говорил Иоганн Маттесон в своем труде «Exemplarische Organisten-Probe...» (1719): «Да будет замечено: чем хуже разбираются в музыке, тем чаще отбивают такт»[1]. Еще определеннее высказался Л. Моцарт в своей «Школе» (1756): «Начинающих в немалой степени портят тем, что приучают к постоянному отсчитыванию по восьмым»[2]. К подобного рода раздроблению прибегают не только «начинающие», но нередко и опытные исполнители, в их числе дирижеры. В XIX веке Р. Вагнер в письме к Гансу Рихтеру рекомендовал ему не разделять при дирижировании такты на мелкие доли...[3]
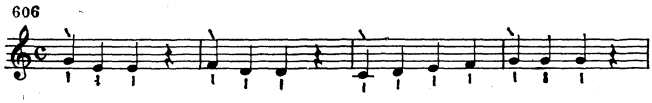
В музыке Моцарта — тонкой и пластичной — особенно нетерпимо стандартное пульсирование по восьмым, долженствующее искусственно подхлестнуть ее течение. На наш взгляд, Р. Штеглих глубоко прав, протестуя против того, что многие исполнители — дирижеры, пианисты, инструменталисты и певцы, педагоги и музыковеды считают неизбежным или, по меньшей мере, допустимым расчленение на мелкие ритмические единицы музыки Моцарта, и особенно его Largo, Adagio и Andante. Такого рода метроритмический корсет, даже если исполнителю кажется, что он временно надел его на музыку, туго «стягивает» ее и навсегда лишает возможности естественно дышать и пластично дви-

[1] Цит. по Steglich. Über Mozarts Adagio-Takt, S. 92.
[2] Цит. по Steglich. Mozarts Mailied — Allegro aperto? S. 96.
[3] См.: Bayreuther Festspielbuch, Bayreuth, 1951, S. 59 (привожу по Steglich. Über Mozarts Adagio-Takt, S. 93.)

гаться. Моцартовское произведение в такой интерпретации никнет и увядает.

Но разве дело только в частоте пульсации? Разве широкое «дыхание» — панацея от всех бед? Разве ритмически расчлененное исполнение обычно не сочетается с однотонным и однообразным скандированием тактовых долей? И тут мы подходим к другим сторонам вопроса — к иерархическому порядку долей в такте и к характеру ритмических акцентов.

Р. Штеглих присутствовал как-то на фортепианном уроке с начинающим. Учительница, поинтересовавшись, подбирал ли ребенок дома музыку на фортепиано и получив утвердительный ответ, попросила его что-либо сыграть. Тот сыграл с естественными метроритмическими акцентами популярную немецкую детскую песенку «Hänschen klein, geht allein...», сыграл в темпе Andante так, как и напевал ее, представляя себе — в соответствии с текстом — идущего маленького Ганса:



Недостаточно ритмически подчеркнутое, по мнению учительницы, исполнение не удовлетворило ее, и она потребовала одинакового или почти одинакового скандирования каждой ноты [1]. Так убивалось с первых же шагов обучения то естественное элементарное ритмическое чувство, которое позволило музыкальному ребенку живо ощутить иерархию тактовых ударов и выразительно спеть и сыграть песенку. «С маленьким Гансом, — замечает Р. Штеглих, — обошлись на фортепианном уроке не лучше, чем с каким-нибудь моцартовским Andante в концертном зале» [2].

Во многих статьях [3] Р. Штеглих цитирует слова Гёте из его «Tonlehre» о музыкальном ритме и напоминает, что с ним соглашались тогдашние музыканты-профессионалы, и в частности Цельтер. Вот эти слова: «Все тело устремлено к ходьбе. Одно дело поднять ногу, другое — опустить. Тут проявляется вес и противовес ритмики». На основе гётевского высказывания и многих других материалов Р. Штеглих приходит к выводу, что «ритмическое движение музыкального такта» (или «музыкальное движение») понималось тогда как непрерывная

[1] Условные знаки над нотами показывают, как пел и играл ребенок; под нотами — чего хотел педагог.

[2] S t e g l i c h. Tut Mozart nicht Zuleide, S. 22.

[3] См., например, S t e g l i c h. Interpretationprobleme der Jupitersinfonie, S. 104 и Verse... für die Musik das Unentbehrlichste, S. 120.

устремленность вперед в сочетании с органической сменой направления вниз и вверх. Без этого очень важного музыкально-ритмического переживания, то есть без живого ощущения течения музыки и одновременно разного характера и разных доз утяжеления и облегчения (а не только одинаковых или почти одинаковых «нисходящих» подхлестывающих ударов) — без всего этого музыканту не удастся сопережить моцартовский темпоритм. Конечно, о сильных, слабых, относительно сильных и относительно слабых долях говорят и пишут всюду и везде. Но нередко забывают, что равномерная пульсация с ее разнохарактерными акцентами — вовсе не «арифметика»; что тончайшие и неподдающиеся сознательному расчету взаимосвязь и регулирование опорных и неопорных моментов уже сами по себе придают музыке какую-то определенную выразительность; что, наконец, нарушение крайне чуткой иерархии метроритмических акцентов или их нивелирование неизбежно скажутся на каждой произнесенной музыкальной мысли.

Сама по себе равномерная пульсация, взятая в целом и вне зависимости от указанной иерархии долей, может также носить разный характер: то это тяжелая поступь, то легкий шаг, то острые и резкие «уколы», то плавные и мягкие удары, то глубокое, а то поверхностное дыхание, то еле ощутимые биения... Нередко сама нотная запись говорила музыкантам XVIII века об общем характере пульсации. Так, например, Adagio с «тяжелой» пульсацией принято было записывать на $^3/_4$, с «легкой» — на $^3/_8$; Adagio на $^2/_4$ считалось более «легким», чем Adagio alla breve и т. д. Самый знак alla breve указывал в те времена не только на частоту счетных ударов, но и на характер пульсации. Примечательно, что в известном лексиконе И.-Г. Зульцера «Allgemeine Theorie der schönen Künste» (первое издание вышло в 1771—1774 годах, а переиздание в конце XVIII века) к исполнителю Adagio предъявляются два основных требования: «правильное движение и одновременно верная тяжесть и легкость» [1].

3

Вот теперь пришло время ответить на вопросы, поставленные в начале этой главы нашего очерка: как понимать слова Л. Моцарта «такт создает мелодию: следовательно — он душа музыки»; или мнение его сына о важности «играть в такт»?

Спору нет, Лист был, конечно, прав, ополчившись против «грубого выдерживания такта» и указав, что такого рода ритмизация «противоречит вдумчивому и выразительному исполнению». Но рубленое капельмейстерское тактирование, которое имеет в виду Лист и которое,

[1] Цит. по Steglich. Über Mozarts Adagio-Takt, S. 96.

действительно, характерно для эпигонов классицизма и для педагогов-догматиков всех эпох, вовсе не свойственно было лучшим музыкантам второй половины XVIII века, тем более Моцарту. «Вести такт», как любили говорить в те времена, вовсе не означало отбивать такт, иначе — тактировать. Под «тактоведéнием» («Taktleitung» или «Taktenleitung»), «тактовым движением» и под «игрой в такт» понималось тогда исполнительское владение тонкостями метроритма, теми тонкостями, которые среди прочего определяются чутким переживанием иерархии временны́х единиц движения. Именно об этой иерархии Гёте говорил как о сочетании устремленности с дозировкой «веса и противовеса», а Зульцер — как о «верной легкости и тяжести» движения. Впрочем, и сам Л. Моцарт писал: «...Это лишь обычное математическое разделение такта, называемое нами обычно размером или тактовыми ударами. Но тут мы и подходим к самому главному: а именно, к характеру движения»[1]. А если так, то, конечно же, «тактоведéние» и связанный с этим понятием «характер движения» («Art der Bewegung») придают мелодии выразительность или, пользуясь выражением Л. Моцарта, «создают мелодию» и, конечно же, если такой смысл вкладывается в слово «такт», то он, действительно, является «душой музыки».

Все это Е. и П. Бадура-Скода, судя по их книге, как будто понимают. Тем удивительнее методы, которые они рекомендуют для того, чтобы овладеть моцартовским метроритмом и научиться «играть в такт». «Имеются, — пишут они, — только (разрядка моя. — *Л. Б.*) два эффективных способа воспитать чувство ритма: громкий счет и помощь метронома. Без этих опор «чувство» может безусловно отказать, и ни один учитель не должен упускать случая с самого начала воспитывать в учениках с помощью этих средств ощущение тактовой устойчивости». Итак, громкий счет и метроном — единственные действенные средства для формирования чувства ритма! Конечно, с помощью этих средств можно приучить себя к внутреннему ощущению ровного тиканья или, иначе говоря, мерного механического постукива-

[1] L. Mozart. Versuch einer Gründlichen Violinschule. Augsburg, 1756, I Hauptstück, II Abschnitt, § 7. Ср. со словами И. Маттесона: «Но порядок этих размеров двоякого рода: один относится к обычному математическому разделению; с помощью другого, напротив того, слух, повинуясь душевным движениям, предписывает необычные правила, которые не всегда совпадают с математической правильностью, а в большей мере опираются на хороший вкус. Первого рода порядок обозначают по-французски la mesure — мера, собственно говоря, времени, а второго рода — la mouvement, движение. Итальянцы называют первый — la battute, тактовый удар; а другой они обычно обозначают лишь некоторыми дополнительными словами, как-то: affetuoso, con discrezione; col spirito и т. п. По поводу такого рода вещей может быть сказано: их лучше понимают, чем описывают» (Johann Mattheson. Der vollkommene Kapellmeister, 1739. Faksimile-Nachdruck, herausgegeben von Margarette Reimann. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1954, S. 171).

ния, но вовсе не к живой и ритмически-выразительной игре. Больше того, в иных обстоятельствах громкий счет и метрономные удары способны лишь помешать играющему понять (то есть почувствовать и пережить) «характер движения».

Здесь нет надобности и возможности во всех подробностях останавливаться на этом методическом вопросе. Напомню лишь, что известный советский психолог Б. М. Теплов давно уже указывал, что музыкальный ритм можно воспринять и воссоздать «только на основе чувства ритма, то есть на основе эмоционального критерия, опирающегося на моторику»; что посредствующие приемы могут иногда лишь помочь этому; что в том случае, если счет (но, конечно, не метроном) перестает быть просто тиканьем или произнесением арифметических цифр, а становится «дирижерским счетом» (Теплов, по-видимому, имеет в виду дирижерско-выразительный счет, а не дирижерское тактирование), он, этот счет, может быть признан полезным [1].

Теоретически ни Л. Моцарт, ни его сын, ни другие музыканты того времени не знали, конечно, что чувство музыкального ритма опирается на моторную и эмоциональную основы. Но они это отлично понимали и чувствовали. Л. Моцарт, например, рекомендовал для овладения тактовым движением (которое — вспомним об эмоциональной природе чувства ритма — «познается из самой пьесы») «почаще вести рукой такт» (моторная опора чувства ритма), то есть дирижировать, мысленно представляя себе музыку. Такое дирижирование должно было помочь не только усвоить мерность и ровность, но и сопережить течение музыки, иными словами постигнуть то, что тогда называли «самым важным», а именно — «характер движения».

4

В очень содержательном разделе книги Е. и П. Бадура-Скода, озаглавленном «Выбор темпа», авторы среди прочего приводят характеристику различных темповых обозначений Моцарта от Largo до Presto. К этому остается добавить несколько замечаний о моцартовских Adagio и Andante.

Одним из ценных источников, который дает возможность судить о понимании во второй половине XVIII века таких темповых указаний, как Andante, Adagio и многих других, является трактат И.-И. Кванца «Опыт руководства об игре на поперечной флейте». Он был впервые издан в 1752 году. Но высказанные там суждения, как справедливо отмечает Р. Штеглих, разделялись музыкантами и в конце века: трактат в эти годы дважды переиздавался, а ряд положений Кванца цити-

[1] См.: Б. М. Теплов. Психология музыкальных способностей, стр. 290—298.

руется в уже упоминавшемся лексиконе Зульцера, вышедшем в 1792 году.

Кванц говорит о двух типах Adagio — Adagio cantabile и Adagio assai, хотя далеко не всегда эти дополнительные разъясняющие слова cantabile и assai указывались. По-видимому, оба основных типа Adagio характерны и для моцартовского времени. Как известно, Кванц сделал попытку записать скорость движения по ударам пульса, приняв за основу своих расчетов 80 ударов в минуту [1]. Материалы, приведенные Кванцом, позволяют, если пересчитать удары пульса на цифры метронома, указать — следуя за Р. Штеглихом — скорость движения в основных типах Adagio и в их разновидностях:

Adagio cantabile на C — восьмая на удар пульса: ♪ = 80, следовательно, ♩ = 40.

Adagio assai на C — восьмая на два удара пульса: ♪ = 40, следовательно, ♩ = 20.

Adagio cantabile на 𝄵 — четверть на один удар пульса: ♩ = 80, следовательно, 𝅗𝅥 = 40.

Adagio assai на 𝄵 — четверть на два удара пульса: ♩ = 40, следовательно, 𝅗𝅥 = 20.

Adagio cantabile на $^3/_4$, в басу движение восьмыми — восьмая на удар пульса: ♪ = 80, следовательно, ♩ = 40.

Adagio cantabile на $^3/_4$, в басу движение четвертями (характер «скорее ариозный, чем печальный») — четверть на удар пульса: ♩ = 80.

Adagio assai на $^3/_4$ — в басу движение четвертями — четверть на два удара пульса: ♩ = 40.

Таблица эта, — если рассматривать ее лишь как известный ориентир и если помнить, что для музыкантов второй половины XVIII века, и в частности для Л. Моцарта и его сына, удары пульса были лишь единицами измерения скорости, но не единицами ритмического движения [2], — может в ряде случаев помочь понять, какую, приблизительно, скорость движения имел в виду Моцарт в том или другом Adagio [3].

Иногда на протяжении одного и того же моцартовского Adagio изменяется его «тип». На один из таких случаев обратил внимание Р. Штеглих. Речь идет о начале и D-dur'ном разделе вступительной

---

[1] J. J. Quantz. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Kritisch revidierter Neudruck nach dem Original, Berlin, 1752. C. P. Kahnt Nachvolger, Leipzig, 1906. XVII Hauptstück, § 51, 55 (S. 204, 205—206).

[2] Например, при единице скорости ♪ = 80 единицей ритмического движения могут быть четверти (♩ = 40) или половинные ноты (𝅗𝅥 = 20).

[3] Впрочем, в отдельных случаях само «происхождение» того или другого моцартовского Adagio указывает на его приблизительную скорость и характер. Так, прототипом некоторых Adagio (конечно, Adagio cantabile) является Сицилиана (примером могут служить медленные части из Концерта A-dur, K. 488, и из Сонаты F-dur, K. 280/189 e).

части Фантазии c-moll (K. 475). Всю вступительную часть предписано играть Adagio. Сначала это широкое «тяжелое» Adagio assai, в котором единицей ритмического движения должны быть взяты полутакты. А затем, начиная с D-dur, — новый тип Adagio — Adagio cantabile, и оно значительно «легче» и обладает более «легкой подвижностью», чем первое. Здесь, конечно, «каждая четверть должна быть тонко оформлена»; но характер этого Adagio способен передать лишь тот, кто сможет почувствовать ритмическое движение по целым тактам (Штеглих пишет о «Ganztakt-Periodik» — о «цельно-тактовых периодах»).

А как быть со скоростью движения, с темпом в узком смысле слова?

Если воспользоваться указаниями Кванца, то получится такая картина: для D-dur'ной части (то есть для Andante cantabile на C) темп ♩=40 кажется вполне убедительным, но для начала Фантазии (то есть для Adagio assai на C) темп ♩=20 представляется невыносимо затянутым. Значит ли это, что кванцовские типовые темпы не подходят для моцартовских Adagio assai? Пытаясь разрешить этот вопрос, Р. Штеглих обратился для сравнения к образцам Adagio assai, имеющимся в трактате Ф.-Э. Баха. Анализ привел Р. Штеглиха к выводу, с которым нельзя не согласиться: Ф.-Э. Бах и, судя по всему, Кванц мыслили Adagio assai в нотах иной скорости, чем Моцарт, и они ведут свои записи нотами в два раза меньшей скорости, чем Моцарт. Отсюда столь резкое несоответствие с «метрономом» Кванца. Эта поправка, конечно, очень существенна!

Теперь об Andante. «Для Моцарта и его эпохи, — пишут Е. и П. Бадура-Скода, следуя за Р. Штеглихом [1], — Andante, собственно говоря, не является медленным темпом. Таким оно стало только в XIX столетии». Лишним доказательством этой верной мысли может служить следующее обстоятельство: Х.-Ф.-Д. Шубарт в своем труде «Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst» (написанном в моцартовское время, но впервые изданном после смерти автора в 1806 году) подчеркивает, что Andante «соприкасается с граничащей с ним линией Allegro». [2]

Тут речь идет о скорости Andante. А для понимания характера движения в моцартовском Andante небесполезно будет знать, как переводился в конце XVIII века в немецких и французских работах итальянский глагол «andare», от которого и произошел музыкальный термин

---

[1] См.: Steglich. Über Mozarts Adagio-Takt. S. 100.

[2] Chr. Fr. Dan. Schubart. Gesammelte Schriften, B. V. Stutgart 1899, S. 364 (цит. по статье: H. Ch. Wobs. Komponist, Publikum und Auftraggeber. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Wien 1956. Graz, 1958, S. 755).

«Andante»: на немецкий язык «andare» переводилось не словом «gehen» (идти, ходить), а словом «wandeln» (бродить, брести); на французский — не как «aller», а как «cheminer».

В одной из своих статей [1] Р. Штеглих подробно разбирает соотношение Andante и Adagio в начале моцартовской Фантазии d-moll (K. 397). Ее часто играют, и музыканты, особенно педагоги, не перестают спорить по поводу темпов вступления и начала главной партии. Вопрос этот имеет, таким образом, практический интерес. Последуем за ходом рассуждений Р. Штеглиха, представляющимся нам очень убедительным.

Фантазия, как известно, начинается со вступительного Andante на $^4/_4$, которое длится 11 тактов; за ним следует Adagio также на $^4/_4$. Спокойный прогулочный шаг, не быстрое, но и не медленное движение — вот темп такого рода Andante; каждая четверть, каждый шаг — около секунды.

Для того чтобы решить, как играть Adagio после такого Andante, надо обратиться к пробам. Что произойдет, если удлинить четверти в Adagio, сделать их более протяженными? Даже если и не воспользоваться самыми медленными темпами для Adagio, указанными Кванцом, движение станет вялым, затянутым, каждая восьмая в партии левой руки — назойливой. Если же поступить по-другому и сыграть четверти лишь чуть длиннее, чем в Andante, то особенности ритмического движения, которые характерны для Adagio, будут утеряны. Моцарт, коль скоро хотел бы услышать такую интерпретацию, предписал бы, вероятно, играть meno Andante.

Как же быть? В редакции И. Мошелеса, вышедшей в середине прошлого века, указаны такие темпы: Andante — ♩=48, Adagio — ♩=69, то есть в Adagio более быстрые четверти, чем в Andante. Такая интерпретация приобретает смысл, соответственный моцартовским темповым предписаниям (ритмическое движение в Adagio должно восприниматься как более медленное), только в одном случае: ежели объединить в Adagio каждые две четверти, иными словами, рассматривать здесь тактовое движение как alla-breve. На это, впрочем, указывает и сама моцартовская нотная запись, особенно партии левой руки. Нет необходимости, замечает Р. Штеглих, буквально следовать за мошелевскими указаниями и брать четверти в Adagio быстрее, чем в Andante. Он предлагает в обоих случаях временну́ю длину четвертей оставить неизменной. Различие же между Andante и Adagio станет очень явственным благодаря более широкой дистанции между опорными точками, благодаря изменившейся единице ритмического движения.

---

[1] См.: Steglich. Über das melodische Motiv in der Musik Mozart, S. 100 и дальше.

5

В течение многих десятилетий, прошедших со времени изобретения метронома, большая часть композиторов помечала темп не только тем или другим словом, но и в цифрах метрономной шкалы. Композиторы понимали или интуитивно чувствовали, что цифры эти не передают важнейшей стороны темпа — характера движения. Поэтому, вероятно, в их суждениях об аппарате Мельцеля нередко слышались скептические нотки: одни музыканты указывали, что проставленная цифирь носит относительный, а не абсолютный характер; другие — что метрономные пометки относятся лишь к самому началу, а не ко всей пьесе; третьи — что для подлинных артистов метроном и вовсе не нужен. Так, например, Бетховен на рукописи своей песни «Nord und Süd» (1817) сделал следующую характерную надпись: «100 по Мельцелю; но это может быть отнесено только к первым тактам, ибо чувство также имеет свой такт, а это не может быть полностью выражено в этих баллах (то есть 100») [1]. Спустя много лет Римский-Корсаков сказал Б. В. Асафьеву: «Метрономические указания я ставлю для немузыкальных дирижеров... иначе они черт знает что наделают: дирижеру-музыканту метроном не нужен, он по музыке слышит темп» [2].

Конечно, хороший музыкант лучше поймет темп по самой музыке, чем бесталанный. И все же полностью согласиться с Римским-Корсаковым нельзя: факты говорят о том, что крупнейшие артисты, которым ни в коем случае нельзя отказать в «музыкальности» (в том смысле, какой Римский-Корсаков придает этому понятию), исполняют одно и то же произведение в темпах, подчас резко друг от друга отличающихся [3]. Р. Эльверс, диссертация которого о моцартовских темпах [4] не опубликована и знакома лишь по откликам на нее в других трудах, показал, что обозначения метронома в сонатах Моцарта, сделанные редакторами — крупнейшими музыкантами своего времени, — существенно изменялись на протяжении последующих ста лет. Интересные в этом отношении материалы касательно симфоний Моцарта содержатся в статье Р. Мюнстера «Подлинные темпы в последних шести симфониях Моцарта?» [5]. Он сопоставил метрономные

[1] См.: H. Beck. Bemerkungen zu Beethovens Tempi (Beethoven-Jahrbuch 1955/1956, S. 25).

[2] Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Интонация. Цит. изд., стр. 92.

[3] Правда, эти разные темпы могут нередко оставаться убедительными, если находятся в гармоническом согласовании с другими средствами исполнительской выразительности.

[4] R. Elvers. Untersuchungen zu den Tempi in Mozarts Instrumentalmusik. Dissertation. Berlin, 1952.

[5] R. Münster. Authentische Tempi zu den sechs letzten Sinfonien W. A. Mozarts? (Mozart-Jahrbuch 1962/1963, Salzburg, 1964).

обозначения, проставленные Гуммелем (учеником Моцарта) в переложениях шести симфоний своего учителя для фортепиано, флейты, скрипки и виолончели, с темпами, в которых записаны на грампластинки эти симфонии в современной интерпретации. Вот, в виде примера, два таких сопоставления:

Симфония C-dur (K. 425, «Linzer-Sinfonie»)

I часть. Adagio $^3/_4$ — И. Гуммель, ♪ = 84; К. Шурих, ♪ = 76; О. Клемперер, ♪ = 72; Б. Вальтер, ♪ = 72; Т. Битчем, ♪ = 72; Б. Паумгартнер, ♪ = 66; В. Гоэр, ♪ = 63.

Allegro spiritoso C — И. Гуммель, 𝅗𝅥 = 96; К. Шурих, 𝅗𝅥 = 104—108; О. Клемперер, 𝅗𝅥 = 100; Б. Вальтер, 𝅗𝅥 = 88—92; Т. Битчем, 𝅗𝅥 = 80; Б. Паумгартнер, 𝅗𝅥 = 80; В. Гоэр 𝅗𝅥 = 84—88.

II часть. Poco Adagio $^6/_8$ — И. Гуммель, ♪ = 116; О. Клемперер, ♪ = 96—100; Э. Иохум, ♪ = 80; Б. Вальтер, ♪ = 72 (—76); Т. Битчем, ♪ = 69; Б. Вальтер (другая запись), ♪ = 69.

III часть. Menuetto $^3/_4$ — И. Гуммель, 𝅗𝅥. = 72; Б. Паумгартнер, 𝅗𝅥. = 50; О. Клемперер, 𝅗𝅥. = 48; Э. Иохум, 𝅗𝅥. = 44; Б. Вальтер, 𝅗𝅥. = 96—100; Б. Вальтер (другая запись), 𝅗𝅥. = 92.

IV часть. Presto $^2/_4$ — И. Гуммель, 𝅗𝅥 = 92; О. Клемперер, 𝅗𝅥 = 88; В. Гоэр. 𝅗𝅥 = 84; Б. Паумгартнер, 𝅗𝅥 = 84; Ф. Лейтнер, 𝅗𝅥 = 80—84; Б. Вальтер, 𝅗𝅥 = 80—84; Б. Вальтер (другая запись), 𝅗𝅥 = 76.

Симфония Es-dur (K. 543)

I часть. Adagio ¢ — И. Гуммель, ♩ = 60: Э. Клейбер, ♩ = 46; И. Кейльберт, ♩ = 44; О. Клемперер, ♩ = 40; К. Бём, ♪ = 66; Г. Караян, ♪ = 66; В. Фуртвенглер, ♪ = 63 (—80).

Allegro $^3/_4$ — И. Гуммель, 𝅗𝅥. = 58; Э. Клейбер, 𝅗𝅥. = 46 (—48); И. Кейльберт, 𝅗𝅥. = 46 (—52); О. Клемперер, 𝅗𝅥. = 52—54, К. Бём, 𝅗𝅥. = 42 (—50); Г. Караян, 𝅗𝅥. = 52; В. Фуртвенглер, 𝅗𝅥. = 44.

II часть. Andante con moto $^3/_4$ — И. Гуммель, ♪ = 108; Э. Клейбер, ♪ = 92; И. Кейльберт, ♪ = 88—92; К. Бём, ♪ = 88; Г. Караян, ♪ = 88; Ф. Фритшай, ♪ = 69; В. Фуртвенглер, ♪ = 69.

III часть. Menuetto. Allegretto $^3/_4$ — И. Гуммель, 𝅗𝅥. = 80; Э. Клейбер, 𝅗𝅥. = 50; Б. Вальтер, 𝅗𝅥. = 48; Г. Караян, 𝅗𝅥. = 46—48; И. Кейльберт, 𝅗𝅥. = = 46—48; В. Таллих, 𝅗𝅥. = 42.

IV часть. Allegro $^3/_4$ — И. Гуммель, ♩ = 152; В. Фуртвенглер, ♩ = 138; В. Гоэр, ♩ = 138; Э. Клейбер, ♩ = 138; Л. Лудвиг, ♩ = 138; И. Кейльберт, ♩ = 132—138; О. Клемперер, ♩ = 126 (—132); В. Таллих, ♩ = 120 (—126).

Примечательно не только, что в этих и в других симфониях темпы, указанные Гуммелем, как правило, быстрее современных. Еще более интересно то обстоятельство, что гуммелевские метрономические цифры

для Adagio, Andante, Allegro и Presto почти полностью совпадают с теми, которые указывал в своих сочинениях Бетховен. Р. Мюнстер приводит такую таблицу [1]:

Adagio ¢	Бетховен ♩ = 60	Гуммель ♩ = 60
Andante 2/4	Бетховен ♩ = 40—60	Гуммель ♩ = 54
Andante 3/4	Бетховен ♩ = 60—66	Гуммель ♩ = 58—63
Allegro C	Бетховен ♩ = 168—176	Гуммель ♩ = 176
Allegro 2/4	Бетховен ♩ = 126—132	Гуммель ♩ = 152
Allegro con brio C	Бетховен ♩ = 184—200	Гуммель Allegro vivace и Allegro spiritoso ♩ = 192
Allegro molto ¢	Бетховен ♩ = 152—172	Гуммель ♩ = 144 Allegro assai ♩ = 152
Presto 2/4	Бетховен ♩ = 184	Гуммель ♩ = 184—200

По-видимому, такого рода темпы были характерны для венской музыкально-исполнительской практики в первой половине XIX века!

Мы привели метрономные цифры, конечно, вовсе не для того, чтобы призвать исполнителей и педагогов «вернуться» к темпам прошлого. Но знать эти цифры, хотя они говорят, как уже отмечалось, лишь о скорости, а не о характере движения, небесполезно для музыкантов, стремящихся силой своего воображения проникнуть в авторский замысел или понять интерпретационные принципы, характерные для определенного исторического периода. Вот почему мы приводим здесь еще один материал, позволяющий судить о том, в каких темпах сам Моцарт дирижировал оперой «Дон-Жуан» [2]. Сведения эти, как нам представляется, поучительны не только для дирижеров и певцов, исполняющих именно эту оперу, но и для интерпретаторов других произведений великого австрийского композитора.

Насколько достоверны публикуемые метрономные указания? В 1839 году видный немецкий критик Г.-В. Финк, одно время редактировавший журнал «Allgemeine musikalische Zeitung», выступил со статьей, где писал о крайней важности хотя бы в главных произведениях Моцарта указать по метроному темпы, в которых исполнял их сам автор [3]. Эта настоятельная необходимость, по словам Финка, вызвана тем, что, по свидетельству музыкантов, слышавших в свое время

[1] R. Münster. Authentische Tempi zu den sechs letzten Sinfonien W. A. Mozarts? S. 198.

[2] Внимание к этому материалу впервые привлек В. Герстенберг (см.: W. Gerstenberg. Authentische Tempi für Mozarts «Don Giovani»? (Mozart-Jahrbuch 1960/1961, Salzburg 1961).

[3] См.: G. W. Fink. Über das Bedürfnis Mozarts Hauptwerke unserer Zeit so metronomisiert zu liefern, wie der Meister selbst sie ausführen lies («Allgemeine musikalische Zeitung», № 25, 1839, S. 477—481).

Моцарта-дирижера и Моцарта-пианиста, избранные им темпы во многих случаях резко отличались от тех, которые в 30-х годах прошлого века стали традиционными. Начал Финк с «Дон-Жуана», а затем должен был обратиться к другим моцартовским произведениям. Но весь свой замысел он осуществить не смог.

Сведения о темпах, которые брал автор в «Дон-Жуане», сообщил Финку известный и весьма уважаемый современниками композитор, пианист и педагог В.-Я. Томашек. Этот чешский музыкант приехал в Прагу в 1791 году, спустя четыре года после постановки в этом городе «Дон-Жуана», подготовленной и осуществленной самим Моцартом. Опера продолжала итти на пражской сцене с теми же певцами, с какими работал сам композитор, и в основном с тем же составом оркестра, какой был во время премьеры. Молодой Томашек много раз слышал оперу в этом исполнении и так увлекся, что разучил ее по слуху (клавираусцуга тогда еще не было) и играл на фортепиано в тех темпах, в каких она шла в театре. По словам Томашека, в памяти его хорошо запечатлелись моцартовские темпы. Если даже допустить, что память могла кое в чем подвести Томашека и что в его сообщение могли вкрасться отдельные неточности, метрономные указания этого авторитетного и очень ответственного музыканта, стремившегося в деталях зафиксировать авторские темпы, несомненно заслуживают внимания.

Вот эти темпы:

ПЕРВЫЙ АКТ

Увертюра. Andante, ♩ = 92; Allegro molto, 𝅗𝅥 = 132.

Интродукция. Сцена 1-я. № 1. «Notte e giorno» («Ночь и день»), Allegro molto, 𝅗𝅥 = 104; «Ah, soccorso!» («Ах, на помощь!»), Andante, ♩ = 60.

№ 2. Речитатив. «Ma qual mai s'offre» («Но что там? Боже мой»), Allegro assai, 𝅗𝅥 = 80; Maestoso в речитативе, ♩ = 80 и Andante, ♩ = 52; Allegro. «Fuggi crudele, fuggi» («Скройся, жестокий, скройся»), 𝅗𝅥 = 100; затем Maestoso при словах «Lo giuro» («Клянуся»), ♩ = 80 и Adagio в темпе ♩ = 63, а затем tempo primo, 𝅗𝅥 = 100 [в такте, где слова «agl'ochi tuoi» («Клянусь твоим я взором») темп 𝅗𝅥 = 60, при слове «amor» («любовь») — первый темп 𝅗𝅥 = 100].

№ 3. «Ah! chi me dice mai» («Где он, узнать решила») Allegro 𝅗𝅥 = 84.

№ 4. «Madamina!» («Вот извольте!»), Allegro, ♩ = 152, затем Andante «Nella bionda» («Он с блондинкой»), ♩ = 96.

№ 5. Allegro. «Giovinette che fate» («Вновь, подруги»), ♩ = 126.

№ 6. Andante. «La ci darem la mano» («Ручку мне дашь свою ты»), ♪ = 88; последующее Allegro, ♩ = 92.

№ 7. Allegro. «Ah, fuggi il traditor!» («Беги, беги скорей!»), ♩ = 112.

№ 8. Andante. «Non ti fidar o misera» («Не доверяй, несчастная») ♩ = 96.

№ 9. Речитатив. Allegro assai, 𝅗𝅥=92; Andante внутри, ♩=52 и последующее Andante, ♩=58; tempo primo, 𝅗𝅥=92; затем Andante, ♩=58; потом tempo primo, 𝅗𝅥=92.

№ 10. Andante. «Or sai chi l'onore» («Теперь нам известно»), 𝅗𝅥=69.

№ 11. Presto. «Finch' han dal vino» («Чтобы кипела кровь горячее»), 𝅗𝅥=116.

№ 12. Andante grazioso. «Batti, batti, o bel Masetto» («Ну прибей меня, Мазетто»), ♪=88; затем Allegro, ♩=92.

№ 13. Финал. Allegro assai. «Presto, presto!» («Живо, живо»), 𝅗𝅥=100; затем Andante «Tra quest' arbori celata» («Там меня за деревьями»), ♩=84; Allegretto. «Core fate core» («Приглашаю, приглашаю»), ♩=120; последующий менуэт, ♩=96; затем Adagio. «Protegga il giusto cielo» («Не дай ему, о небо»), ♩=52; Allegro, ♩=126; Maestoso. «Venite pur avanti» («Смелей, смелей входите»), ♩=80; Menuetto, ♩=96, оба вплетающихся оркестра на $^2/_4$ и на $^3/_8$ согласуются с темпом менуэта; Allegro assai. «Ajuto, ajuto gente!» («Скорей ко мне, скорее!»), 𝅗𝅥=116; Andante maestoso. «Ecco il birbo!» («Вот он, дерзкий»), ♩=84; затем последнее Allegro. «Trema, trema» («Бойся, бойся»), 𝅗𝅥=88.

ВТОРОЙ АКТ

№ 1. Allegro assai. «Eh, via buffone» («Какой ты вздорный»), 𝅗𝅥=72.

№ 2. Andante. «Ah! taci ingiusto core» («О сердце, успокойся!»), ♪=104.

№ 3. Allegretto. «Deh vieni alla finestra» («О подойди к окошку»), ♩=80.

№ 4. Andante con moto. «Metà di voi qua vadano» («Сюда идти вам надобно»). 𝅗𝅥=60.

№ 5. Andante. «Vidrai, carino» («Средство я знаю»), ♪=116.

№ 6. Andante. «Sola, sola in bujo loco palpitar» («О, как страшно здесь одной мне!»), 𝅗𝅥=58; затем Allegro molto. «Mille torbidi pensieri» («Сотни мрачных дум тревожных»), 𝅗𝅥=112.

№ 7. Allegro assai. «Ah per pietà» («Нет, молю вас»), 𝅗𝅥=112.

№ 8. Andante. «Il mio tesoro in tanto» («К милой невесте, други»), ♩=96; Adagio. «Di rider finirai» («Убийца, удались»), ♩=69; продолжение «Ribaldo audace» («Убийца, исчезни») — в том же темпе.

№ 9. Allegro. «O statua gentilissima» («Статуя достославная»), ♩=160.

№ 10. Risoluto. «Crudele?» («Жестокий?»), ♩=138; Larghetto ♪=69; Andante. ♪=88; затем Allegretto, ♩=138.

№ 11. Финал. Allegro assai. «Gia la mensa è preparata» («Вот и ужин приготовлен»), 𝅗𝅥=100; Allegretto, «Che ti par del bel concerto?» («Как твое о пьесе мнение?»), 𝅗𝅥.=80. Allegretto. «Frà i due frà i due litiganti» [из оперы Сарти], ♩=152; Moderato. «Questa poi la conosco pur troppo» («Ну и это мне очень знакомо»), ♩=152, затем Allegro assai. «L'ultima prova» («Снова являюсь»), 𝅗𝅥.=72. Потом Allegro molto. «Ah, Signor!» («Ах, сеньор!»), 𝅗𝅥=112; Andante. «Don Giovanni!» («Приглашение твое»), 𝅗𝅥=50; затем Allegro. «Da qual tremore insolito» («Страх, мне досель неведомый»), 𝅗𝅥=96; Allegro assai. «Ah dov'e il perfido» («Грозный приблизился час»), 𝅗𝅥.=60. Затем Larghetto. «Or che tutti» («Воля неба»), ♩=60; потом Presto. «Questo è il fin» («Жизнь всем нам дает урок»), 𝅝=69.

ПОЗЖЕ ПРИБАВЛЕННЫЕ НОМЕРА

№ 1. Allegro assai. Речитатив. «In quale eccessi» («В какую бездну порока»), ♩=152; Allegretto. «Mi tradi quell' alma ingrata» («Он принес одно лишь несчастье»), ♩=126.

№ 2. Allegro di molto. «Hò capito» («Все понятно»), 𝅗𝅥=144. Andante sostenuto. «Dalla sua pace» («Мир твой душевный»), ♪=88.

№ 4. A tempo. «Restati qua» («Нет, не уйдешь»), 𝅗𝅥=132. Duetto. Allegro moderato. «Per queste tue manine» («Во имя этих ручек»), ♩=116.

АРТИКУЛЯЦИЯ МОЦАРТА

1

Запомнилась где-то прочитанная общая образная характеристика моцартовской артикуляции. Речь шла о богатстве тончайших артикуляционных обозначений у Моцарта и о том, что они, если их умно, ярко и тактично воспроизвести, придают исполнению ту искристость, изысканный блеск и многоцветную игру света, которые отличают великолепно отшлифованный хрусталь; если же лишить сочинения Моцарта присущей им характерной артикуляции или затушевывать ее, музыка потеряет прелесть, легкость и обаяние, а интерпретация покажется тусклой и блеклой подобно имитации хрусталя.

К сожалению моцартовские артикуляционные обозначения больше всего пострадали от произвола редакторов и не только в старом академическом издании (AMA), выпущенном фирмой Брейткопфа и Гертеля, но еще в большей степени в великом множестве инструктивных изданий, выходивших в свет в XIX и в начале XX века.

Е. и П. Бадура-Скода посвятили артикуляции Моцарта сравнительно небольшой раздел своей книги, в котором остановились на ряде существенных, с точки зрения исполнительской практики, вопросах: на определении самого понятия артикуляции; на типах лиг, их расстановке и прочтении; на особенностях артикулирования быстрых пассажей и мелодических линий; на отличительных чертах записи артикуляционных указаний [1].

[1] Авторы, по-видимому, не ставили своей задачей широко обобщить принципы артикулирования, характерные для музыки Моцарта, и в частности проследить за тем, что сближает или отличает моцартовскую артикуляцию от артикуляции его предшественников, современников и композиторов начала XIX века. Тема эта еще ждет своего исследователя. Работа его облегчена теперь рядом моментов: во-первых, тем, что общие закономерности артикуляции детально проанализированы в фундаментальном труде И. А. Браудо «Артикуляция»; во-вторых, опубликованием — уже после издания книги Е. и П. Бадура-Скода — специальных статей о знаках staccato у Моцарта; в-третьих, выходом из печати многих томов Нового полного академического издания сочинений Моцарта и приложенных к ним очерков, посвященных текстологическим анализам.

Понятие «артикуляция» Е. и П. Бадура-Скода сопоставляют и противопоставляют другому понятию — «фразировка». По их определению, артикуляция — это «характер произнесения, необходимый для уточнения самых мелких единиц музыкального или словесного текста»; фразировка же имеет в виду только «мотивные и тематические образования в мелодии» и указывает на строение музыкальной фразы, под которой понимается «связный по смыслу и большей частью замкнутый отрывок мелодии, каким является мотив или тема». Е. и П. Бадура-Скода обращают внимание на то, что понятия «артикуляция» и «фразировка» часто путают; что эта путаница возникла после введения в нотный текст фразировочных лиг; что такого рода лиги — детище XIX века — Моцарту вовсе не были известны; что, наконец, желая избежать терминологической неточности, они, авторы книги, говорят в отношении Моцарта лишь об его артикуляционных лигах и лигах-легато.

В рассуждениях этих, в которых артикуляция определяется путем ее отграничения от фразировки, нет ничего принципиально нового и неожиданного. Такого типа рассуждения характерны, как показал И. А. Браудо, для большинства, если не для всех, зарубежных музыкантов, обращавшихся к изучению проблем артикуляции, и в частности для Г. Римана, Т. Вимайера, К. Маттеи и Г. Келлера. К этому надо добавить, что вплоть до последнего времени западноевропейская теория, определяя термин «артикуляция», идет по одному из следующих двух путей: либо отграничивает, либо — реже! — отождествляет его с «фразировкой». Так, например, Г. Келлер в музыкальной энциклопедии «Musik in Geschichte und Gegenwart» пишет следующее: «Логическая связь фразы определяется одной лишь фразировкой, а ее выразительность — артикуляцией. Оба понятия, которые в практике так часто смешиваются, означают, таким образом, нечто совершенно разное: фразировка — расчленение по смыслу, и ее роль та же, что и пунктуации в словесной речи: она определяет, «что я говорю», артикуляция же — «как я это говорю».

На этом основании следует отказаться от так называемых фразировочных лиг, которые — наряду с оригинальными артикуляционными лигами — вводили в свои издания на рубеже 1900-х годов многие редакторы классической музыки и которые исполнитель не в состоянии отличить от артикуляционных лиг. Справедливо указывалось — особенно Т. Вимайером, — что лига должна быть сохранена исключительно для обозначения артикуляции.

Формулировки Г. Келлера, с одной стороны, Е. и П. Бадура-Скода, с другой, кое в чем существенно отличаются друг от друга: для первого — артикуляция есть средство выражения, для вторых — средство уточнения смысла мелких единиц текста. Весь же логиче-

ский ход их рассуждений носит один и тот же характер. Но если Г. Келлер и Е. и П. Бадура-Скода стремятся установить границу между артикуляцией и фразировкой, то некоторые другие исследователи — их немного — сознательно стирают различие между ними. Х. Гейсснер и Г. Энгель, к примеру, отождествляют эти понятия и пишут: «Так называемые артикуляционные (фразировочные) обозначения Моцарт всегда ясно выписывал» [1].

Однако вне зависимости от того, разграничивают ли теоретики и практики понятия «артикуляция» и «фразировка» или отождествляют их, а также и от того, по каким признакам идет это разграничение у тех авторов, которые ополчаются на терминологическую путаницу, — все они совершают однотипную логическую ошибку. Внимание к ней привлек И. Браудо в заключительной главе своей книги «Артикуляция». Он убедительно доказал, что хотя понятия «артикуляция» и «фразировка» — понятия разные, но сами по себе попытки уточнить различия между ними не способны привести к плодотворным результатам и дать определение артикуляции, ибо указанные термины «не являются двумя видами какого-либо ближайшего, объединяющего их родового понятия и не могут быть образованы путем деления этого последнего» [2].

Нетрудно понять, почему принято было сопоставлять артикуляцию и фразировку: как отмечалось почти всеми авторами, начиная с XIX века, в нотных текстах — как оригинальных, то есть записанных рукой самих композиторов, так и отредактированных исполнителями, педагогами или теоретиками, — стали причудливейшим образом друг с другом переплетаться фразировочные и артикуляционные обозначения. Это и привело к стремлению внести некий порядок в терминологию: четко разграничить эти обозначения или, наоборот, рассматривать их как аналогичные.

Что же касается самой характеристики артикуляции, то каждый из названных и неназванных здесь авторов, в том числе и Е. и П. Бадура-Скода, вносили в нее, в характеристику, какие-то свои отличительные особенности. Но всем им — и тут мы снова следуем по проложенной И. А. Браудо тропе — присуще одно и то же заблуждение: они ищут определенную, пусть всякий раз и отличную, функцию артикуляции, тогда как ее логические и выразительные функции многообразны. «Однако искать определенную функцию артикуляции, — пишет И. А. Браудо, — так же бесцельно, как пытаться определить единую функцию факторов гармонии, мелодии... Функцию

---

[1] Horst Heussner und Hans Engel. Zum vorliegenden Band W. A. Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V, Werkgruppe 15, Band 6. Bärenreiter, Kassel—Basel—London — New York, 1961, S. X.

[2] И. Браудо. Артикуляция. Музгиз, Л., 1961, стр. 183.

артикуляции... следует не определять, а изучать в практике и в истории музыкального искусства. Единство же фактора артикуляции является нам не как единство функции, а как единство средств»[1].

Что же это за средства? И. А. Браудо предложил определить их, исходя из того круга явлений выразительности, которые весьма существенны в музыкальном искусстве, но к которым не привлечено еще достаточного внимания: речь идет о процессе, происходящем внутри одной ноты в потоке музыки. Нота эта живет, «дышит» и не только претерпевает динамические, интонационные и тембровые изменения (в пении или в игре на струнных и духовых инструментах), не только естественно затухает (у пианиста), но и может по воле исполнителя быть прекращена раньше или позже. В этом смысле любой исполнитель имеет возможность «управлять» жизнью каждой взятой ноты, — даже органист, хотя на органе нота лишена филировки, вибрации и не угасает. Органист, — метко формулирует И. А. Браудо свою мысль, — «не волен изменить полет выпущенной стрелы, но он волен приказать ей упасть. Он волен отпустить клавишу, которую нажал»[2].

Все эти рассуждения подводят И. А. Браудо к принципиально новому определению понятия «артикуляция», мимо которого не может теперь пройти ни теоретик, ни практик музыкального искусства и которое должен знать читатель этой книги, стремящийся чутко, тонко и точно овладеть всей шкалой моцартовской артикуляции. И. А. Браудо предложил все многообразные процессы, происходящие в течении «жизни» ноты (то есть филировку, интонирование, вибрирование, ее угасание и прекращение), назвать «произношением (музыкальным) в широком смысле слова»; тот же весьма тонкий круг явлений, который связан с переходом от звучащей части ноты к незвучащей, — назвать «произношением в узком смысле слова (или артикуляцией)»[3]. Таким образом, произношение в широком смысле слова — а не фразировка! — то общее родовое понятие, одним из видов которого является артикуляция. Что же касается действенности этого выразительного средства, то, стремясь привлечь к ней внимание, И. А. Браудо пишет: «... Даже и на клавишном инструменте средства артикуляции преодолевают неподвижность извлекаемого звука, создают переменчивость внутри, казалось бы, константной ноты. Применяя средства артикуляционного искусства, исполнитель порождает в каждом тоне некоторую драму, некоторый переход от «быть» к «не быть»[4].

---

[1] И. Браудо. Артикуляция, стр. 189.
[2] Там же, стр. 191.
[3] Там же, стр. 191.
[4] Там же, стр. 192.

2

Изучение артикуляционных обозначений, выставленных композитором в нотном тексте, до известной степени способно помочь исполнителю, отдающему себе отчет в общих артикуляционных закономерностях, овладеть искусством произношения музыки того или другого стиля, в данном случае — музыки Моцарта. Однако некоторые моцартовские артикуляционные указания не так просто понять и произнести, как представляется с первого взгляда; в частности и в особенности это относится к обозначению staccato. Хотя Е. и П. Бадура-Скода и отмечают, что Моцарт, выписывая знаки staccato, «часто проявлял досадную непоследовательность», однако, их общий вывод, с какого они начинают характеристику этих знаков, таков: «Для обозначения staccato Моцарт употреблял два ясно отличающихся друг от друга знака, а именно: точку [·] и черточку [ı], которая в современном начертании изображается как клин [▾]» (разрядка моя. — *Л. Б.*). Такой же точки зрения придерживался и А. Б. Гольденвейзер, редактор многих советских изданий произведений Моцарта. В предисловии к изданию сонат Моцарта он писал: «...Моцарт различал два вида стаккато: ... или |||, что обычно им соблюдалось»[1].

Между тем и общий вопрос о знаках staccato в нотных текстах XVIII века[2], и более узкий вопрос о двух знаках staccato у Моцарта, и практический вопрос об исполнительской расшифровке моцартовских обозначений staccato, — не столь ясны и бесспорны, как казалось Е. и П. Бадура-Скода, А. Б. Гольденвейзеру и ряду редакторов произведений Моцарта. Вопросы эти вызывали и продолжают вызывать полемику среди зарубежных моцартоведов, особенно обострившуюся в конце 50-х и в начале 60-х годов. Изучить доводы спорящих сторон и на основе такого изучения прийти к своим выводам и своим исполнительским решениям должен, как нам кажется, каждый музыкант, серьезно интересующийся интерпретацией музыки Моцарта.

Как обозначались знаки staccato в изданиях сочинений Моцарта, выходивших в свет на протяжении примерно полутора веков после его смерти?[3] В самом конце XVIII и в первой четверти XIX столетий Андрэ, Брейткопф и Гертель, Зимрок, издатели отдельных произведе-

---

[1] Цит. по изданию, вышедшему в 1964 г. В приведенной цитате нами исправлена явная типографская ошибка, вкравшаяся в текст А. Б. Гольденвейзера.

[2] Проблема эта почти вовсе не освещена даже в таких фундаментальных трудах по вопросам нотной записи, как книги: H. Riemann. Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig, 1878; Johannes Wolf. Handbuch der Notationskunde, B. I, II. Leipzig, 1913, 1919.

[3] В ответе на этот вопрос нами частично использован материал, приведенный в статье Г. Унферрихта, опубликованной в сборнике «Die Bedeutung der zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart». Bärenreiter, Kassel — Basel — London, 1957.

ний или собраний сочинений Моцарта, следуя за текстами первопечатных публикаций или расшифровывая на свой лад рукописи, обозначали staccato в моцартовских произведениях двумя знаками — точкой или короткой вертикальной черточкой. Издания сочинений Моцарта в указанные годы множились, и в нотных текстах все заметнее становились своеволие или случайность в использовании двух обозначений staccato. К тому же в начале века появился еще один знак, указывавший на необходимость укоротить ноту, — клинышек. И вот, примерно с 1825 года и в течение нескольких последовавших десятилетий, в изданиях произведений Гайдна, Моцарта и Бетховена начали пользоваться, — по-видимому, чтобы избежать возникшей путаницы, — почти что только точками для обозначения staccato. Другие знаки staccato стали выходить из употребления.

Лишь в начале 1870-х годов, благодаря исследованиям Г. Ноттебома, было привлечено внимание к часто цитируемому теперь письму Бетховена, адресованному Карлу Гольцу, в котором сказано: «там где над нотой стоит · не должна вместо нее стоять | ! Совсем не одно и то же  или  »[1]. Опираясь на эти слова, а также на бетховенские нотные корректуры, Г. Ноттебом пришел к заключению, которое он отнес к одному лишь Бетховену: «...По крайней мере с 1813 года Бетховен различал точки и черточки. Доподлинных указаний на то, что это имело место и раньше, пока привести невозможно. Если же судить по некоторым старым изданиям, то не приходится сомневаться, что уже около 1800 года Бетховен различал эти обозначения»[2]. Отсюда можно было сделать один из следующих выводов: либо в добетховенские времена не делали различия между черточкой и точкой, либо вовсе не знали двух знаков для staccato. И тот и другой вывод, а их кое-кто делал, — не соответствует действительности: в трактатах середины XVIII века идет речь о точках и о черточках, а также обсуждается вопрос о сущности этих знаков.

Начиная с 1877 года стало выходить из печати Полное собрание сочинений Моцарта, выпускавшееся фирмой Брейткопфа и Гертеля (последний том был опубликован в 1905 году). В течение многих лет оно почиталось как одно из самых точных в текстологическом отношении. Между тем редакторы различных томов этого Полного собрания сочинений по-разному решали проблему «точки и черточки». В первых выпущенных томах, следуя практике того времени, вовсе

[1] L. van Beethoven. Sämtliche Briefe. Kritische Ausgabe mit Erläuterungen von A. Chr. Kalischer, B. V. Berlin, 1911, S. 212.

[2] G. Nottebohm. Beethoveniana. Aufsätze und Mitteilungen. Verlag von J. Rieter-Biedermann, Leipzig und Winterthur, 1872, S. 109.
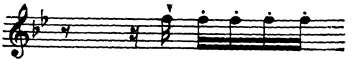
пренебрегали черточками; в других использовали клинышки; в третьих — рассматривали черточку лишь как динамический знак и даже заменяли ее в иных случаях такими обозначениями, как > или *sf*.

В 1895 году, то есть еще до выхода в свет последнего тома AMA, Э. Рентген, частично опираясь на мнение Г. Ноттебома о том, что лишь около 1800 года стали обращать внимание на различие точек и черточек, утверждал, что Моцарт знал лишь один знак для обозначения staccato, а именно — черточку. Отдельно стоящие черточки выписаны у него, по мнению Рентгена, крупно и ясно, когда же друг за другом следует ряд черточек, то они «сморщиваются», становятся все меньше и меньше и в конце концов превращаются в точки. «В начале нынешнего (то есть XIX. — *Л. Б.*) века, — пишет он, — начали делать различие между черточками и точками; поэтому граверы сонат Моцарта полагали, что и Моцарт знал это различие, и, более или менее точно следуя рукописям, стали пользоваться обоими обозначениями. Моцарт же по достоверным сведениям и не предполагал, что черточки и точки могут заключать в себе нечто различное. Правда, в отдельных случаях у него действительно встречаются точки, но тогда он выписывал лигу (⁀) для того, чтобы обозначить portamente...» [1].

В том же году, когда Рентген написал эти строки, в печати была высказана более осторожная точка зрения. Э. Рудорф в примечании к своему изданию Urtext'ов моцартовских сонат для фортепиано заметил: «Трудно решить вопрос, в какой мере Моцарт различает знаки сокращения звуков ▼ и . ; Бетховен же со всей решительностью подчеркивает между ними различие» [2]. Все же в самом нотном тексте Рудорф использовал оба знака.

Прошло еще несколько десятков лет, и новый редактор фортепианных произведений Моцарта Г. Прайц, не сомневаясь уже в том, что Моцарт обозначал staccato двумя знаками, попытался вникнуть в их интерпретационный смысл: «Между ▼ и . всегда следует делать различие; решительная запятая противопоставляется изящной точке». Затем редактор приводит пример из сонаты B-dur (K. 281):

607



[1] E. Röntgen. Sonaten und Variationen für Clavier und Violine von W. A. Mozart. Breitkopf und Härtel (Urtext classischer Musikwerke). Vorbemerkung, S. V (цит. по статье Унферрихта).

[2] E. Rudorff. W. A. Mozart. Sonaten und Phantasien für Clavier (Urtext classischer Musikwerke). Breitkopf und Härtel, 1895, Bemerkungen, S. I (цит. по той же статье).

и высказывает предположение, что Моцарт имеет здесь в виду «разнохарактерное нюансирование нескольких нот одинаковой силы звука»[1].

В 1937 году в спор вступил один из крупнейших современных моцартоведов и знатоков моцартовских рукописей Альфред Эйнштейн и снова привлек внимание к проблеме «точка и черточка (клинышек)». Изыскания привели его к мысли, частично совпадающей с точкой зрения Рентгена: «осознанно Моцарт пользовался только стаккатным клинышком, а стаккатную точку — намеренно во всяком случае — не применял». Среди прочего Эйнштейн обосновывал свое мнение и традиционной преемственностью: в «Школе скрипичной игры» Леопольда Моцарта, как правило, встречаются только клинышки или скорее вертикальные черточки; точки же он ставил обычно под лигой. Общие выводы, к которым пришел А. Эйнштейн, настолько интересны и важны, так часто цитируются сторонниками и противниками его точки зрения, что мы, не боясь длинной выдержки, приведем их почти полностью:

«Там, где у Моцарта встречаются точки, — это прежде всего результат беглости письма; при обычной же для него очень быстрой записи точки в итоге становятся правилом, а клинышек — исключением. В конце концов клинышек, точно так же, как и точка, из нейтральных знаков становятся знаками выразительности... Если иметь перед глазами хорошее факсимиле «Фиалки», то нетрудно заметить, что в том месте, где текст гласит: «mit leichtem Schritt und munterm Sinn»[2], Моцарт невольно поставил над шестнадцатыми лишь слегка намеченные точки; в других же случаях, например в большом речитативе Донны Анны (Don Ottavio, son morta!), знаки акцентов точно так же невольно превратились в клинышки или черточки миллиметровой длины. Тут нет никакой ошибки. Сомнения, возникающие в других случаях, еще более значительны. В гравировке здесь могут быть лишь намечены самые грубые различия, ибо невозможно передать в печатных нотах тонкость, которую можно достичь пером. В этом вопросе во всех без исключения старых изданиях царит невообразимый произвол или безразличие»[3].

Точка зрения Эйнштейна, отнюдь не получившая общего признания, может быть, таким образом, сведена к трем пунктам: во-первых, черточка и точка в рукописях Моцарта, несмотря на свой разный

---

[1] G. Preitz. Mozart. Klavier-Sonaten und 3 Phantasien, Urtext und Bearbeitung vereinigt, Tonger, 1923, Vorwort (цит. по той же статье).

[2] «Легким шагом и с веселым чувством» (*нем.*).

[3] A. Einstein. Vorwort zur dritten Auflage Köchels Verzeichnis. Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts... von L. R. Köchel, Sechste Auflage... Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 1964, S. XLVIII.

внешний вид, по существу означают одно и то же; во-вторых, различный внешний вид этих знаков обусловлен либо особенностями скорописи, либо тем, что та или иная музыкальная выразительность невольно находила отражение во внешней форме знака, который заносила на бумагу рука композитора; наконец, в-третьих, неосознанные тонкости записи не могут быть переданы в печатных нотах. В связи со сказанным сам А. Эйнштейн в своих редакциях моцартовских квартетов пользовался только одним знаком для обозначения staccato — точкой [1].

3

В первой половине 1950-х годов началась подготовка к изданию Нового полного собрания сочинений Моцарта. Возникла необходимость прийти к каким-либо практическим решениям по поводу знаков staccato у Моцарта. Для того чтобы заново обсудить все стороны этой проблемы, западногерманское Общество по музыкознанию («Die Gesellschaft für Musikforschung») объявило в 1954 году конкурс научных работ, в которых должны были быть даны ответы на вопросы, сформулированные так: «Что означают в моцартовских автографах и первых изданиях знаки ▼ (клинышек), | (черточка) и · (точка)? Намеренно ли указывал Моцарт различные знаки? Как с точки зрения издательской техники воспроизводить эти знаки в новых изданиях?» [2]. Пять представленных на конкурс работ (Германа Келлера, Губерта Унферрихта, Освальда Ионаса, Альфреда Крейца и Эвальда Циммермана) были в 1957 году опубликованы в вышедшем под редакцией Г. Альбрехта сборнике [3]. В том же году Э. Циммерман, один из авторов опубликованных статей, выступил с обзором и критическим разбором напечатанных конкурсных работ [4], а спустя год на аналогичную тему написал научный очерк Пауль Мис [5].

Таким образом, вопрос о некоторых моцартовских артикуляционных обозначениях был рассмотрен весьма широко. Обсуждение пока-

---

[1] См.: The 10 Celebrated String Quartets by Mozart. First Authentic Edition, Novello, London, 1945.

[2] См.: «Die Musikforschung» 1954, Heft 4, S. 512.

[3] Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart. Fünf Lösungen einer Preisfrage. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung herausgegeben von H. Albrecht, Bärenreiter, Kassel — Basel — London, 1957.

В дальнейшем при цитировании материалов этого сборника указывается лишь фамилия автора статьи и страницы сборника.

[4] Ew. Zimmermann. Das Mozart-Preisausschreiben der Gesellschaft für Musikforschung (В сб.: «Festschrift J. Schmidt-Görg zum 60 Geburtstag». Bonn, 1957).

[5] Paul Mies, Die Artikulationszeichen Strich und Punkt bei Mozart («Die Musikforschung» 1958, Heft 4).

зало, что спорящих можно разделить на две группы: одни исследователи высказывали убеждение, что Моцарт осознанно пользовался различными знаками для staccato и каждому из них придавал несколько иной смысл; другие — придерживались противоположной точки зрения и с теми или другими оговорками поддерживали положения, выдвинутые А. Эйнштейном.

Но, независимо от занимаемой позиции в двух случаях, спорящие стороны полностью сошлись во мнениях.

Во-первых, в том, что поставленный Обществом по музыкознанию основной конкурсный вопрос, который на первый взгляд представляется узко текстологическим и второстепенным, при внимательном и вдумчивом рассмотрении оказывается совсем иным и заставляет обратиться к относительно широким музыкально-эстетическим, историческим, интерпретационным и даже психологическим проблемам. Г. Келлер, например, указал, что хотя конкурсная задача поставила на обсуждение нечто, казалось бы, малосущественное из области музыкальной нотации, но как раз эти небольшие различия в знаках очень важны для понимания музыки и ее интерпретации [1]. Автор же другой статьи в конкурсном сборнике, Ос. Ионас заметил: «Разрешение вопроса представляется важным также и потому, что оно позволит проникнуть взором в игру Моцарта в большей мере, чем неопределенные рассказы и описания современных слушателей. Такого рода результат способен показать, что проблема эта — подлинно художественная, а не исключительно филологическая или даже графологическая, как может представиться поверхностному читателю» [2].

Во-вторых, авторы работ проявляют полное единодушие еще в одном: по их мнению, сама постановка вопроса должна быть несколько упрощена, так как в связи с рукописями и первыми изданиями Моцарта может итти речь только о двух знаках — о черточке и точке; что же касается клинышка, то знак этот, обозначавший острое staccato, вошел в употребление лишь в начале XIX столетия [3].

Обратимся теперь к аргументам двух спорящих сторон. Музыкант, изучающий и интерпретирующий музыку Моцарта, обязан их знать, ибо только тогда он сможет занять в этом споре определенную позицию [4]. К тому же авторы перечисленных работ ввели в научный оби-

---

[1] См.: H. Keller, S. 7.

[2] Os. Jonas, S. 24.

[3] См.: H. Keller, S. 9; H. Unverricht, S. 47; A. Kreutz, S. 66, Ew. Zimmermann, S. 97; P. Mies. Die Artikulationszeichen Strich und Punkt bei Mozart, S. 429. Той же точки зрения придерживаются П. и Е. Бадура-Скода. См. также статью «Artikulation» в энциклопедии «Musik in Geschichte und Gegenwart».

[4] Свою точку зрения я выскажу позже. Впрочем, она станет, вероятно, ясна читателю и по ходу изложения материала.

ход малоизвестный или вовсе неизвестный материал, представляющий большой теоретический и практический интерес и независимо от самой дискуссии об артикуляционных знаках у Моцарта.

4

Как же обосновывали свою точку зрения исследователи, которые настаивали на том, чтобы в изданиях моцартовских сочинений были указаны разные знаки staccato?

Один из них — Ос. Ионас — обратился с этой целью к психологическому анализу исполнительских обозначений и к психологии самого процесса записи композитором музыкального произведения. В несколько схематической форме мысли Ионаса с нашими добавлениями и комментариями могут быть изложены в виде трех основных тезисов.

Первый тезис носит общий характер: автор рассматривает вопрос о сущности и особенностях различных исполнительских обозначений. Известно (и об этом уже шла речь в первом разделе нашего очерка), что в нотном тексте безусловными и до известной степени точными являются лишь два компонента — высота звуков и метр. Что же касается абсолютной продолжительности отдельных звуков, темпа, динамики, артикуляции, то нотная запись дает здесь лишь самые общие указания. В этом смысле прав был Генрих Шенкер, который, пусть и несколько заострив постановку вопроса, как-то сказал, по словам Ионаса, что наши нотные обозначения и в рукописях и в печатных изданиях все еще остались невмами. Только проникновение в сущность самой музыки способно помочь играющему расшифровать эти «невмы» во всех их тонкостях.

Само по себе прочтение исполнительских обозначений мало что дает. Если их выполнить напрямик, так сказать «в лоб», без вслушивания-понимания того, о чем говорят «абсолютные» компоненты записи (то есть высота звуков и метр), то это неизбежно приведет к огрублению или упрощению музыки и, в конечном итоге, к искажению ее смысла. Вероятно, поэтому на протяжении истории музыкального искусства многие композиторы либо весьма и весьма скупо выставляли исполнительские указания (с одной стороны, опасаясь их прямолинейного выполнения, а с другой, надеясь на способность интерпретатора понять музыку по одной лишь звуковысотной и метрической записи); либо, наоборот, детализировали обозначения и, насколько возможно, уточняли их и расшифровывали[1]. В этом смысле прав С. Е. Фейнберг,

[1] Так, например, А. Шёнберг в предварительных замечаниях к Серенаде, ор. 24, пишет: «/ и ⊥ означают: подчеркнуть, как сильную долю такта; U означает: не подчеркивать, как слабую долю такта... Следует делать различие между разными короткими нотами — резкими, тяжелыми, ударными и легкими, эластичными, «брошенными» (spiccato). Первые обозначены ▼, вторые . ».

высказавший следующую мысль: «... Хотя и с некоторым опасением, что нас обвинят в недостаточном пиетете к исполнительским обозначениям классиков, мы все же предлагаем отдать предпочтение самому нотному тексту, фиксирующему основные метро-высотные координаты музыкального произведения и тем самым столь ценные для интерпретатора оттенки стиля» [1].

Но вернемся к исполнительским обозначениям. Динамические указания отмечаются двумя видами знаков: либо буквенными символами или словами (*f, p, pp, sf, crescendo* и т. п.), и в этом случае смысл их нисколько не изменится от того, примут ли эти буквы или слова ту или иную внешнюю форму; либо специальными графическими символами — вилочками, и тогда их длина и — чаще в рукописях, чем в печатных изданиях, — ширина в какой-то мере уточняют степень усиления или ослабления звучности. Если исключить обозначения акцентов (sf, >, ∧), то все эти знаки относятся к группе нот и сами по себе не позволяют уточнить степень силы каждого звука. Знаки артикуляции legato и staccato указывают, как пишет Ионас, «на определенный вид звукоизвлечения» [2], но — добавим мы — опять-таки не на степень слитности или расчлененности звуков. К тому же лига-легато относится к группе нот, а любой графический знак staccato — к произнесению каждой отдельной ноты или ряда отдельных нот (в этом случае графический знак повторяется). «Особенность знака staccato — обозначение вида звукоизвлечения каждого отдельного звука — позволяет подойти к нашей проблеме, — пишет Ионас. — При записи музыки черточка, логически говоря, представляет композитору бо́льшие возможности для индивидуального начертания знака и его изменений, нежели простая точка. Этим, вообще-то говоря, и объясняется, почему черточка в рукописях Моцарта занимает более предпочтительное место, чем точка; последняя из-за своего однообразия применяется только для совершенно определенных целей» [3].

Второй тезис Ионаса посвящен вопросу о типах staccato на клавишных инструментах. По его мнению, их может быть два. Один из них — «совсем легкое, можно было бы даже сказать, пассивное staccato; рука находится у самой клавиши и как будто отскакивает от нее — подобно брошенному плоскому камешку, отскакивающему от водной поверхности» [4]. (Ионас полагает, что такого рода staccato Моцарт отмечал точкой, и делает попытку, пользуясь рукописями нескольких клавирных произведений, показать, что точки обычно поставлены в быстрых гаммах, легких арпеджио, легких репетициях, легких затак-

[1] С. Е. Фейнберг. Пианизм как искусство. «Музыка», М., 1965, стр. 51.
[2] Os. Jonas, S. 55.
[3] Там же.
[4] Там же, S. 56.

так и т. п.). По-видимому, он считает, что градации такого staccato невозможны или почти невозможны. Второй тип staccato носит совсем иной характер — «активно осознанный»; он, этот тип, может быть назван «выразительным staccato»; высота, с которой рука опускается на клавишу, и сила, с которой извлекается звук, позволяют варьировать это staccato и придавать ему разную нюансировку (Моцарт, — так представляется Ионасу, — именно такое staccato записывал черточкой; а черточку — в рукописи, конечно, — можно сделать длиннее или короче, толще или тоньше, острее или тупее, графически отметив различные варианты этого типа staccato; в печати же черточка приняла впоследствии одинаковый и «грубый» вид клинышка).

Наконец, *третий* тезис. Тут Ионас, собственно говоря, развивает приводившееся уже положение А. Эйнштейна о выразительном характере моцартовских знаков staccato. В связи с этим он останавливается на психологической стороне записи музыки таким художником, как Моцарт. Его звуковое представление и воображение были, как известно, предельно чуткими и рельефными и, вне всякого сомнения, во время начертания знаков на нотной бумаге он внутренне слышал свою музыку в том виде, в каком она должна была прозвучать в живом исполнении. «Его чуткая рука невольно, неосознанно ощущала все это в рефлекторных движениях, которые — осознанно или неосознанно — не могли не оставить определенных следов в его записях. Вот почему рукописи становятся единственным в своем роде источником для интерпретации. Изучая рукописи, можно не только увидеть, как Моцарт писал, но — можно и услышать его!»[1] Конечно, О. Ионас понимает, что в этом утверждении есть доля преувеличения. Ведь сами ноты, которые Моцарт записывал, он слышал в их живом интонировании. А так как исполнительские указания обычно добавлялись к записанным уже нотам, то они, указания, могли порой ощущаться как нечто мешающее интенсивной фантазии. Мысль опережает движение записывающей руки. Возникали небрежности — конечно, на бумаге, а не в представлении композитора. Если добавить сюда влияние на манеру записи физического и психического состояния Моцарта, вспышек его темперамента, внешних обстоятельств, вызывавших спешку, и многого другого, то станет ясным, сколь сложные и переплетающиеся друг с другом факторы влияли на психологию записи такого чуткого, тонкого и темпераментного музыканта, каким был Моцарт.

Теперь о частном вопросе — о знаках staccato у Моцарта. Все сказанное, и прежде всего внутреннее интонирование записываемой музыки, отразилось на внешнем виде стаккатных черточек в его манускриптах и представляет собой поэтому бесценный материал для изучения его артикуляционного искусства и артикуляционных прин-

[1] Os. Jonas, S. 56.
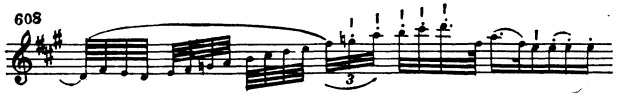
ципов [1]. А как же быть в печатных изданиях? Ионас считает несущественным, изменял ли Моцарт стаккатную черточку сознательно или интуитивно. И в том и в другом случае его произведения в той внешней форме, в какой они вышли из-под пера, должны стать достоянием музыкантов. Но как это сделать? Ионас предлагает два, по существу говоря, компромиссных пути: либо в «абсолютно бесспорных случаях» указывать точки и клинышки, а в сомнительных — небольшие черточки; либо пользоваться только точками и черточками, но изменять длину последних (речь может, конечно, идти не более чем о трех разных по длине черточках).

Оставим пока открытым вопрос о том, прав ли Ионас с принципиальной точки зрения и осуществимы ли практически его предложения. Мы хотим подчеркнуть справедливость другой мысли, высказанной Ионасом, — о музыкально-выразительном факторе, который находит отражение в самой нотной записи композитора. Впрочем, мысль эта не нова, и к ней — в отношении Бетховена — привлек внимание П. Мис: он отметил, что самый характер бетховенской нотации весьма существенно меняется в зависимости от содержания записываемой музыки; меняется даже в одном и том же произведении, от части к части [2].

Не следует ли согласиться с выводами исследователей, указывающими на ту плодотворную роль, которую может сыграть изучение факсимиле манускриптов для образованного и зрелого исполнителя? Не придет ли время, когда Urtext'ы великих композиторов (в тех случаях, когда сохранились автографы) будут публиковаться, скажем, так: с одной стороны, факсимиле рукописной страницы, а с другой — ее печатная версия с критическими замечаниями редактора?

---

[1] Попутно Ионас рассказывает о любопытном и в известной мере помогающем уяснить сказанное методическом приеме, к которому прибегал в фортепианной педагогике и в своем неопубликованном «Учении о музыкальной интерпретации» Генрих Шенкер: ряд стаккато, связанных с crescendo, он помечал все удлинявшимися точками, как, например, в следующем месте из Сонаты Моцарта A-dur (K. 331):



[2] См.: Paul Mies. Textkritische Untersuchungen bei Beethoven. München — Duisburg, 1957, S. 29.

5

Уже Ионас сделал попытку определить, в каких именно случаях Моцарт ставил черточку, в каких — точку. Однако не этот вопрос, как было отмечено, находился в центре его внимания. Для авторов же ряда других работ, убежденных в том, что в рукописях Моцарта имеются два стаккатных знака, именно эта проблема является особо важной, и они, обращаясь к относительно более ясным, по их мнению местам в моцартовских автографах, стремятся установить закономерности в написании точек и черточек, а затем, используя найденные закономерности, решить вопрос о том или другом знаке в менее ясных или совсем неясных местах.

Пожалуй, наиболее прямолинейно идет по этому пути Губерт Унферрихт. Он предлагает шесть таких общих закономерностей и рекомендует взять их за основу при издании сочинений Моцарта:

1. Над отдельными нотами (со знаком staccato), которые стоят между связанными (легатными) нотами, Моцарт ставит черточку.
2. Если отдельные ноты, октавы или аккорды отделены друг от друга паузами и помечены знаком staccato, — это обычно черточка.
3. В медленном темпе над мотивами или мелодическими отрезками, которые должны быть особо выделены, Моцарт выписывает черточки.
4. Под лигой ставятся только точки.
5. Знак staccato над репетициями всегда один и тот же — точки.
6. Над затактными фигурами и пассажами, состоящими из нот небольшой длительности, в большинстве случаев ставятся точки.

Унферрихт, правда, оговаривает, что расстановка точек и черточек определяется и другими факторами и носит подчас индивидуальный характер. И все же, не вдаваясь даже в обсуждение этих правил, трудно отделаться от недоуменного вопроса: неужели же этими, по существу говоря, формальными моментами определяется, пусть даже в неполной мере, использование Моцартом знаков стаккато? Поможет ли знание *таких* закономерностей исполнительскому проникновению в музыку Моцарта?

Г. Келлер, работа которого на конкурсе Общества по музыкознанию была отмечена первой премией, также делает попытку установить, в каких именно местах Моцарт имел обыкновение выписывать тот или иной артикуляционный стаккатный знак. Однако у Келлера (в отличие от Унферрихта) это — в меньшей степени «правила», а в большей — повторяющиеся случаи, аналогичные по выразительности и интонационному построению. И опять-таки, вне зависимости от того, правильно или неправильно Келлер расшифровывает сами знаки, его рассуждения и приведенные нотные примеры способствуют привлечению внимания к ряду характерных особенностей музыки Моцарта.

Черточку над нотой Моцарт обычно ставил, по мысли Г. Келлера, тогда, когда стаккатированный звук нужно было одновременно несколько подчеркнуть (динамически или агогически), но вовсе не тогда, когда нужно было очень укоротить (обострить) этот звук. Вот ряд таких случаев:
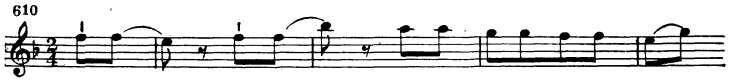
1. При двух повторяющихся нотах, из которых первая попадает на сильную долю такта и должна быть несколько подчеркнута, как, например, в фортепианной сонате C-dur (K. 330):

609
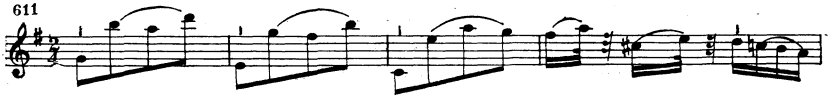


или в теме финала Концерта для фортепиано с оркестром F-dur (K. 459):

610
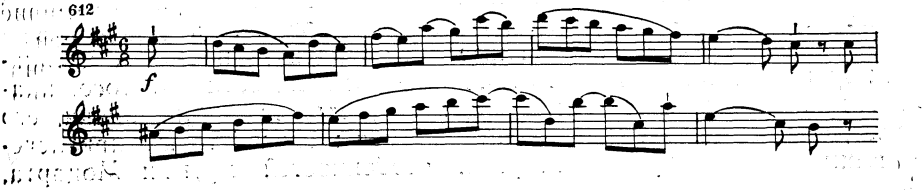


2. При скачках от ноты, находящейся на акцентируемой сильной доле такта; примером может служить отрывок из скрипичной сонаты G-dur (K. 379=373a):

611



3. В музыке предшественников и современников Моцарта, а нередко и у него самого, затактовая нота, на которой ставилась точка, часто отчленялась от последующей сильной доли, и опорный характер последней благодаря этому обострялся. Но в иных случаях Моцарт стремился несколько маркировать затактовый звук и в известной мере облегчить таким подчеркиванием тяжелую долю такта, как, скажем, в скрипичной сонате A-dur (K. 526):

612
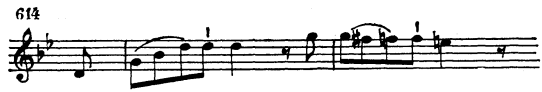


4. Такого рода оттягивание и очень легкое акцентирование слабых долей придает подчас музыке Моцарта своеобразную прелесть; иллюстрирующими примерами могут служить отрывки из первой части скрипичной сонаты Es-dur (K. 380):

613
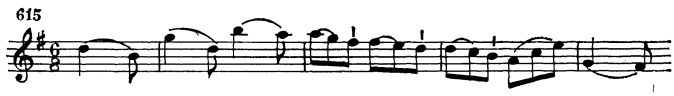


из струнного квинтета g-moll (K. 516):

614
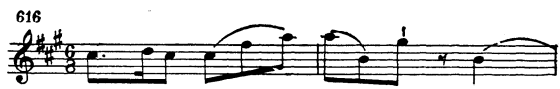


или из финала того же квинтета:

615



Перед паузой же черточка над нотой на относительно слабой доле такта может служить указанием на то, что мелодическое движение включает в себя паузу и продолжает свое течение после нее (как в Концерте для фортепиано с оркестром A-dur (K. 488), вторая часть):
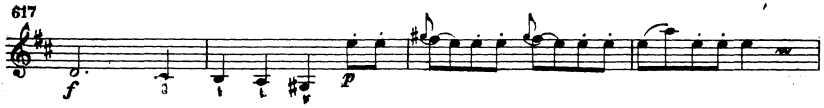
616



Особенно интересны примеры из оперной музыки Моцарта, приводимые Келлером. Сделаем, однако, оговорку: в его расшифровках знаков артикуляции, как в оперных, так и в инструментальных произведениях, сказалась не столько объективная точность текстолога, сколько исполнительская фантазия музыканта, остро чувствующего музыку Моцарта. Но разве в искусстве фантазия исследователя не может порой привести к плодотворным результатам?
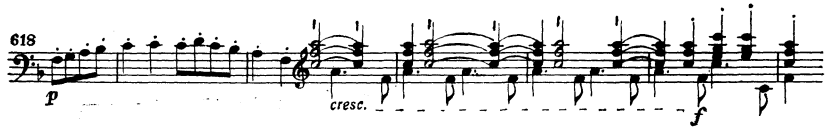
Келлер считает, что в музыкальных характеристиках моцартовских оперных героев важную роль среди прочего играют и артикуляционные моменты; в частности, различного типа staccato, помечаемые композитором черточками и точками. Иллюстрируется эта мысль двумя примерами из «Дон-Жуана».

Первый — из увертюры (такты 77—81), в котором «повелительная страстность Дон-Жуана (черточки) противопоставляется смущенной кокетливости Церлины (точки)»[1]:
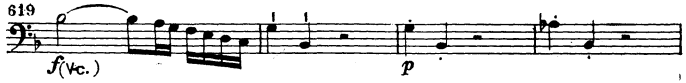


Аналогичные моменты имеются и в самой опере; в партиях одних героев (Дон-Жуан, Донна Анна, Донна Эльвира) по преимуществу встречаются черточки, а других действующих лиц (Лепорелло, особенно в «арии — списке», Церлина, Мазетто) — точки.
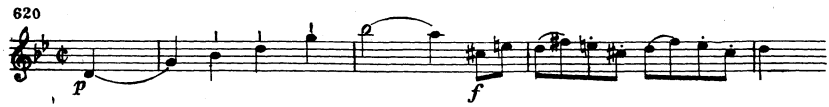
Второй пример — из арии Мазетто (первое действие, № 6). Здесь «издевка над легковерием Церлины сочетается с яростью по отношению к Дон-Жуану» (черточки означают ярость, точки — издевку!)[2]:



Келлер отмечает, что не только в оперных, но и в инструментальных сочинениях Моцарта встречаются такого рода противопоставления черточек и точек. Иногда они связаны с динамикой — черточки расставлены в forte, точки — в piano (струнный квартет F-dur, K. 590):
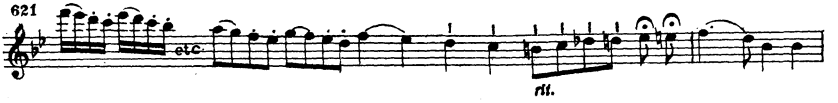


но далеко не всегда именно с такой, а не противоположной динамикой, о чем свидетельствует отрывок из финала Симфонии g-moll (K. 550):



Порой, когда движение музыки замедляется, точки переходят в черточки, как, скажем, в каденции из третьей части Сонаты для фортепиано B-dur (K. 333), где черточка становится знаком portato:
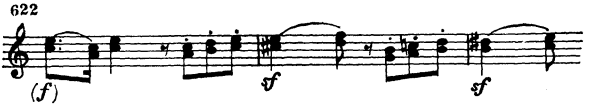
[1] H. Keller, S. 11.
[2] Там же, S. 12.

621



Точки Моцарт нередко ставил, полагает Келлер, над повторяющимися одинаковыми нотами; над легкими затактами из нот относительно небольшой стоимости (как в первой части Сонаты для фортепиано a-moll, K. 310):

622
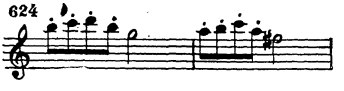


при чередовании легатного и стаккатного исполнения пассажей (например, в первой части скрипичной сонаты G-dur, K. 379):

623



в шутливо-кокетливых фигурках (скажем, в первой части фортепианной сонаты C-dur, K. 309):

624



или же в тех местах, где имелось в виду лишь чуть-чуть подчеркнуть относительно сильные доли такта (3-я часть скрипичной сонаты F-dur, K. 376, где точки поставлены на первой шестнадцатой из каждых двух):

625



Таков в общих чертах путь, по которому пошел Келлер, типизируя случаи использования Моцартом того или другого артикуляционного знака.

По тому же пути типизации пошел в отдельных главах своего очерка, получившего одобрение на конкурсе, и Альфред Крейц. Кое в чем совпадают и заключения обоих исследователей. Однако Крейц, в отличие от Келлера, во-первых, отделил случаи, когда черточки[1] являются знаками динамического акцента или стаккатированного динамического акцента от тех, когда черточки и точки — только артикуляционное обозначение, то есть указывают на staccato в буквальном значении этого термина; во-вторых, кроме закономерностей, совпадающих с келлеровскими, у Крейца имеется и несколько других весьма характерных обобщений.
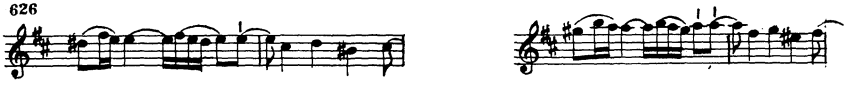
Пользуясь материалами, собранными Крейцем, нетрудно представить себе, когда именно стали вводить в нотную запись обозначение динамического акцента и как менялся внешний вид этого знака. Композиторы первой половины XVIII века обычно не пользовались специальным изобразительным символом, указывавшим на ударение. Во второй половине столетия, по мере того как сама музыка стала в значительно большей степени, чем раньше, передавать эмоции и мысли не только в их сопоставлениях, но и в их постепенных изменениях и в развитии, обогащалась и нотация.

Среди прочего появилась потребность указывать и на подчеркиваемую ноту, на акцент. Прибегали к буквенным знакам — *fp* или *sf*. Однако эти обозначения обладали известными недостатками: строго говоря, первое из них могло быть поставлено только в сфере piano, а обоими знаками было неудобно пользоваться над несколькими нотами, следовавшими друг за другом. По понятным причинам неточным был и знак *f*, как знак акцента, хотя с такого рода обозначениями ударений приходится встречаться и в произведениях XIX века (скажем, у Бетховена в Скерцо из Девятой симфонии или у Шумана в конце Новелетты F-dur, op. 21 № 1). Потребность в простом и занимающем мало места знаке для акцента, привела к тому, что — весьма вероятно, по аналогии со знаком ударения во французском языке (accent aigú и accent grave) — стали использовать черточку (клинышек-черточку) для обозначения акцента. Был введен и знак акцента, подобный французскому accent circonflexe (∧). Знак этот, впервые введенный в 1783 году Д. Тюрком и не получивший тогда широкого распространения, указывал вовсе не на то, на что он указывает сегодня: не на сильный и резкий акцент, а на мягкое подчеркивание. Что же касается вертикальных черточек, то применение их для обозначения акцентов имеет место у ряда композиторов тех лет. Встречаются они и в книгах

[1] Крейц во избежание путаницы условно называет черточку Keilstrich, то есть клинышком-черточкой.
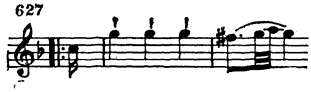
того времени[1]. Крейц показывает, что многие композиторы второй половины XVIII века понимали вертикальную черточку как знак акцента не только в тех случаях, когда она стояла над первой из двух связанных лигой нот одинаковой высоты, как, например, в отрывках из Сонаты для фортепиано Моцарта D-dur (K. 284):

626
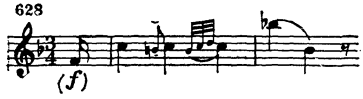


но и в ряде других случаев. В этом смысле показательно начало второго раздела Andante из фортепианной сонаты C-dur (K. 279):

627
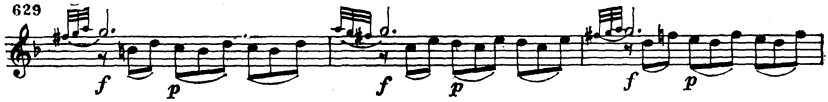


Нужно ли играть повторяющиеся ноты коротко или протянуть и подчеркнуть их? Ответ получить нетрудно, если сопоставить приведенный отрывок с аналогичными местами из этого Andante, в которых также повторяются три одинаковые ноты, например три *c* в самом начале части:

628



или же три *g* (в увеличении — такты 11—13):

629



Украшения в обоих примерах подчеркивают повторяющиеся ноты, а во втором из них этому способствует и выписанная Моцартом динамика. Сказанное проливает свет на то, как должны быть сыграны три четвертные ноты *g* в примере № 627.
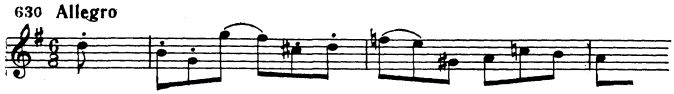
Итак, акцент, а иногда акцент и одновременное укорочение ноты — одно из значений черточки.

---

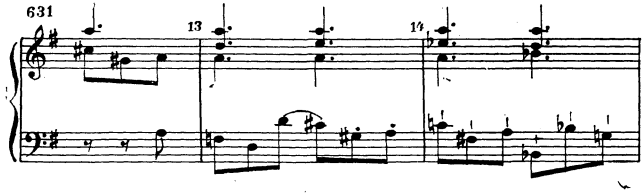
[1] Например, в работе Э. В. Вольфа «Musikalische Unterricht», вышедшей в Дрездене в 1788 году, сильные и слабые тактовые доли изображаются не так: —∪, а так: ⊦∪.

Другое значение — staccato в строгом смысле слова. И тут Крейц настаивает на том, что Моцарт осознанно расставлял два знака отрывистой артикуляции — точки и черточки — и что он придавал им разный смысл.
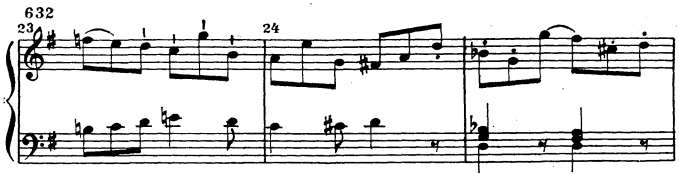
Для доказательства своей мысли он анализирует рукопись Жиги G-dur (K. 574). Над рядом нот в теме Жиги Моцарт ставит точки, а не черточки:



Сделано это, по мысли Крейца, для того, чтобы указать на мелодическую связь тематических звуков. Точки расставлены и в такте 13, и таким обозначением обращается внимание на тематический характер нот *gis* и *a*:



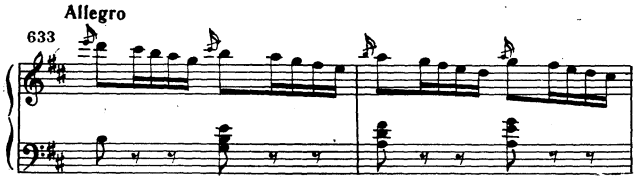
Но уже в такте 14, стремясь отделить эти тематические ноты от последующих скачков, Моцарт вносит исправление в рукопись, а именно: вычеркивает точки (в том числе и над нотой *c*) и вместо них ставит черточки. Внесенной в автограф поправкой композитор специально обратил внимание на два типа staccato — на mezzo portato (в теме) и на короткое staccato (в скачках)[1]. И в следующих тактах Крейц видит две градации отрывистости: в такте 23 — черточки, а с момента появления темы «ясно выписанные точки»:



[1] Сразу же отметим, что П. Мис это оспаривает и полагает, что Моцарт зачеркнул точки совсем по другой причине: композитор, по-видимому, опасался, как бы знаки staccato, которые расплылись и превратились в большие точки, не были приняты за ноты; поэтому он их вычеркнул и заменил ясными черточками (см.: Paul Mies, S. 433).

Как уже отмечалось, указания на то, в каких именно случаях Моцарт выставлял черточки, а в каких — точки, у Крейца и у Келлера во многом совпадают. Однако Крейц останавливается на двух закономерностях, о которых у Келлера нет речи.

Первая относится к задержаниям. В моцартовские времена в такого рода местах (финал фортепианной сонаты D-dur, K. 311, такты 14—15):
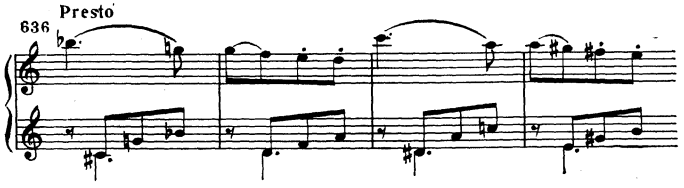


задержание и его разрешение обычно исполнялось связно, а последующие ноты non legato или staccato. В том случае, если композитор хотел, чтобы и последующие ноты были сыграны legato, он специально ставил легатную лигу, как, например, во второй части Сонаты для фортепиано G-dur (K. 283):



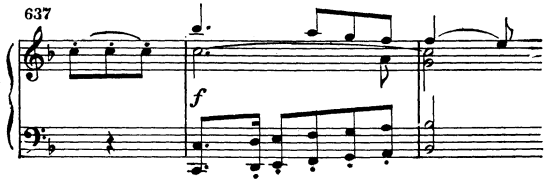
Если же задержание выписывалось не в виде форшлага, а нотами обычной величины, то Моцарт над задержанием и разрешением ставил лигу, а над следующими нотами — точки (но не черточки). Подобные случаи имеют, скажем, место в первой части фортепианной сонаты C-dur (K. 330):



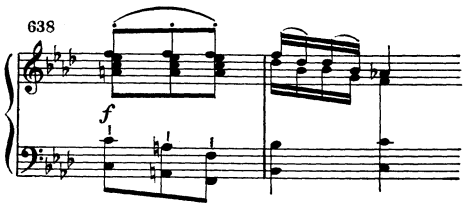
или в финале Сонаты для фортепиано a-moll (K. 310):



Вторая закономерность, на которую указывает Крейц, обусловлена фактурой. «Staccato, — пишет он, — представляется более коротким, если в других голосах ему противопоставляется legato, и наоборот, оно воспринимается как менее короткое, если одновременно с ним в других голосах — portato или mezzo portato»[1]. В качестве примера того, как тонко все это слышал Моцарт, приводятся два отрывка из второй части фортепианной сонаты C-dur (K. 330), такты 13 и 34—в первом случае над басами поставлены точки, ибо mezzo portato будет достаточно явственно выделяться на фоне тянущегося звука и относительно связного исполнения верхнего голоса:



во втором же случае над октавами в басу указан другой знак staccato — черточки, так как в верхних голосах проходят аккорды portamente:



7

Исследователи моцартовских нотных автографов и среди них авторы трудов, представленных на конкурс Общества по музыкознанию, единодушно считают, что, вообще-то говоря, Моцарт не делает никаких попыток вносить в саму нотную запись какие-либо существенные новшества по сравнению с другими современными ему композиторами, что новаторство его сказывалось в самой музыке, но не в ее нотации. Поэтому как те исследователи, которые были убеждены в том, что Моцарт пользовался двумя знаками staccato и осознанно придавал им разный смысл, так и противники этой точки зрения обратились за
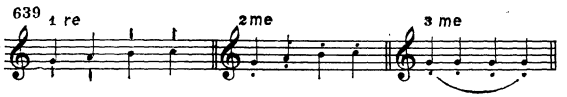
[1] A. Kreutz, S. 85.

подкреплением своих доводов к школам и трактатам, написанным, по преимуществу, его старшими и младшими современниками.

Последуем и мы по этому пути и приведем прежде всего два высказывания: одно, — относящееся к самому началу второй половины XVIII века, другое — к первым годам XIX столетия.

В своем трактате (1753) Ф.-Э. Бах пишет: «Над нотами, которые должны быть сыграны отрывисто, можно надписать как черточки, так и точки... Мы выбрали последний способ (то есть точки. — *Л. Б.*), так как первый легко приводит к двусмысленности из-за того, что черточка напоминает цифру» (цифру 1. — *Л. Б.*). Таким образом, Ф.-Э. Бах считает, что черточка и точка означают одно и то же. Самый характер staccato определяется, по его мнению, не проставленным знаком, а длительностью нот, темпом, динамикой и рядом других моментов. В трактате особо оговаривается исполнение нот, над которыми стоят точки под лигой: ноты эти «следует протянуть и одновременно каждую из них несколько подчеркнуть»[1].

А спустя 50 лет Л. Адан в «Школе для фортепиано» (1802) пишет нечто совсем иное: «На расчлененность указывают три знака:



В первом случае звук следует извлечь сухо, прикоснуться к клавише, быстро поднять палец и отнять от ноты три четверти ее длительности... Во втором случае... звук надо взять менее сухо; при этом отнять от ноты половину ее длительности. В третьем случае, когда обозначены точка и лига над ними, звук берется еще менее отрывисто... и отнимается только четверть длительности ноты»[2]. Адан, как видно из цитаты, за каждым знаком закрепляет определенный и точно им описанный артикуляционный оттенок.

Сразу же возникает предположение: по-видимому, за полстолетия, отделяющее высказывания Баха и Адана, существенно изменились взгляды на знаки staccato. Стоит, однако, обратиться к изучению школ и трактатов, опубликованных между 1753 и 1802 годами или еще раньше, как убеждаешься, что высказанное предположение лишено достаточных оснований и что поставленный вопрос не может быть решен столь прямолинейно (хотя, заметим попутно, именно в первом десятилетии XIX века черточка — или точнее, заменивший ее клинышек —

[1] Ph. E. Bach. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin, in Verlegung des Auctoris, 1753, S. 125.

[2] L. Adam. Pianoforteschule des Conservatoriums der Musik in Paris. Simrock, Bonn und Cöln, 11 Abth., S. 59 (цит. по H. Unverricht, S. 42—43).

становится знаком острого и короткого staccato; до этого черточка-клинышек часто понималась по-иному).

А. Крейц, а в какой-то степени и Г. Унферрихт, первыми обратили внимание на то, что путь, который прошли стаккатные обозначения в произведениях для смычковых инструментов (прежде всего для скрипки), был несколько иным, чем в сочинениях для клавира, и что это, естественно, нашло отражение в соответствующих школах и трактатах. К тому же путь изменений стаккатных обозначений и в одном и в другом случае был более извилистым, чем это иногда представляется тем, кто, вооружившись несколькими правилами, догматически прочитывает нотный текст XVIII века.

Старинные скрипичные школы конца XVII и первой половины XVIII века либо не делали различия между точкой и черточкой, либо пользовались только одним знаком — черточкой. Но уже Кванц, труд которого был опубликован за год до трактата Ф.-Э. Баха, стремится (в частности, на тех страницах работы, где говорит об игре на смычковых инструментах) с известной точностью определить различие между тем или другим знаком staccato, придавая, по-видимому, этому артикуляционному различию существенное значение. Ни интереснейший трактат Кванца, ни другие музыкальные учебные пособия тех лет не переведены, к сожалению, на русский язык. Да позволено будет поэтому и здесь и в дальнейшем привести несколько пространных цитат. Вот что он пишет:

«Если в пьесе стоит staccato, то ноты должны быть сыграны коротко, и смычок следует отрывать. Но в нынешние времена редко можно встретить пьесу, состоящую из нот, исполняющихся одинаково; скорее в пьесе этой чередуются ноты, которые нужно играть по-разному; поэтому над нотами, требующими staccato, ставят черточки. Однако, играя эти ноты, следует руководствоваться темпом — идет ли пьеса очень медленно или очень быстро; в Adagio не должно брать ноты столь коротко, как в Allegro, ибо в Adagio они прозвучат слишком сухо и бедно. Общее правило, которое может быть дано, сводится вот к чему: если над несколькими нотами стоят черточки, ноты эти должны прозвучать наполовину короче своей стоимости. Когда же черточка стоит над одной нотой, за которой следует несколько нот меньшей стоимости, то это означает не только то, что нота должна быть наполовину укорочена, но и то, что одновременно она должна быть подчеркнута нажимом смычка... Если над нотами стоят точки, то ноты должны быть взяты толчком короткого смычка, но не отрывисто. Когда же над точками стоит еще и лига, то, сколько бы ни было нот, их следует сыграть на одном смычке и подчеркнуть каждую нажимом...»[1]. Несколько раньше

[1] J. J. Quantz. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Kritisch revidierte Neudruck nach dem Original, Berlin 1752. C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, 1906, S. 151.

ше Кванц пишет: «Если же [под лигой] вместо точек стоят черточки... то ноты должны быть взяты на одном смычке толчком и остро. Следует делать различие между черточками и точками и тогда, когда над ними нет лиги, а именно: ноты с черточками играть отрывисто; ноты же с точками над ними — только коротким штрихом смычка и придерживая их» [1].

В том же десятилетии, когда вышли в свет трактаты Кванца и Ф.-Э. Баха, была опубликована и «Школа скрипичной игры» Леопольда Моцарта. В ней также рассматривается значение различных знаков расчлененности, и, естественно, что взгляды отца великого Моцарта представляют в данном контексте особый интерес. Впрочем, надо сразу же заметить, что его формулировки не столь определенны, как кванцевские (хотя в ряде моментов высказывания флейтиста и скрипача оказываются близкими друг другу):

«Иногда композитор пишет ноты и хочет, чтобы каждая из них была хорошо подчеркнута отдельным штрихом и исполнена отдельно друг от друга. Он указывает на это с помощью черточек, которые ставит над и под нотой». О точках как о знаках staccato Л. Моцарт ничего не пишет и, по-видимому, этим обозначением не пользуется. Точкам же и черточкам под лигой посвящены следующие строки: «Это (точки под лигой. — *Л. Б.*) указывает не только на то, что ноты, стоящие под связующей лигой, должны быть исполнены на одном смычке, но и на то, что каждая нота благодаря легкому нажиму смычка должна быть отделена от другой... Если же вместо точек поставлены маленькие черточки, то при каждой ноте смычок приподнимается; следовательно, ноты, стоящие под связующей лигой, должны быть сыграны на одном смычке, но полностью отчленены друг от друга» [2].

Наконец, приведем еще одно высказывание из учебного пособия для скрипачей. Оно принадлежит И.-А. Гиллеру и относится к несколько более позднему времени — началу 90-х годов XVIII века. Гиллер, как впрочем и ряд других композиторов и педагогов, вовсе не прибегает к знаку «черточки под лигой», но отличает черточки от точек:

«Если смычок надо вести более быстро и играть более расчлененным штрихом, то над нотами ставят черточки или под нотами пишут слово staccato... Другое обозначение над нотами — точки; если эти точки не поставлены вместо черточек (имеются, вероятно, в виду небрежности граверов. — *Л. Б.*), то они требуют совсем другого исполнения, которое на языке артистов носит название punto d'arco (толчок смычком). В этом случае ряд нот с таким обозначением берется на одном штрихе и им придается краткость с помощью толчков смычка. О pun-

[1] J. J. Quantz, op. cit., S. 144.

[2] L. Mozart. Versuch einer gründlichen Violinschule, 1756, 1 Hauptstück, 3 Abschnitt § 20, (цит. по H. Keller, S. 7—8).

to d'arco идет речь, если над точками стоит еще и лига. Различие заключается в том, что в первом случае (без лиги.— *Л. Б.*) ноты больше расчленяются и исполняются подпрыгивающим смычком; во втором же — играются более связно, крепким смычком и с мягким нажимом последнего»[1].

Из процитированных отрывков видно, что описание того, как надо выполнять знаки staccato у разных авторов в ряде моментов совпадают, а кое в чем отличаются друг от друга. Но все авторы скрипичных пособий придают, судя по их высказываниям, огромное значение артикуляционным градациям.

Г. Унферрихт, работа которого на «состязании музыковедов» заняла второе место, попытался — и на наш взгляд удачно, хотя и несколько схематично — суммировать эти высказывания и обобщенно изложить, как понимались во второй половине XVIII века представителями смычковой группы инструментов черточка и точка. Черточкой, по его мнению, обозначались следующие три вида произнесения ноты (все они тогдашними теоретиками именовались staccato):

1. Если черточка стояла над отдельной нотой, то ее, ноту, можно было сыграть без заметного обособления от других и без ударения, тем штрихом, который в более поздние времена получил обозначение détaché.

2. Если черточки стояли над несколькими нотами, то последние нужно было укоротить и отчленить друг от друга.

3. Черточка могла означать и легкий акцент, особенно в тех случаях, когда она стояла над половинными и целыми нотами или над сильной и относительно сильной долей в группе нот меньшей стоимости.

Точками, по мнению Г. Унферрихта, также обозначались три артикуляционных оттенка:

1. Если точки и лига стояли над повторяющимися одинаковыми нотами, их нужно было играть связно, но с небольшими ударениями на каждой; эту манеру игры называли тогда «tragen der Töne» (в свободном переводе — «переступать» от звука к звуку).

2. Если же точки и лига указывались над рядом нот, то каждую из них следовало брать чуть короче их стоимости, легко, однако с небольшим акцентом.

3. Ноты, над которыми стояли только точки, исполнялись легко, коротко, отчетливо отделялись друг от друга и игрались подпрыгивающим смычком; эта артикуляция (ее называли punto d'arco) идентична, по всей видимости, той, какую теперь именуют spiccato.

---

[1] J. A. Hiller. Anweisung zum Violinspiel für Schulen und Selbstunterrichte. Leipzig bei Breitkopf, 1792, S. 41 (цит. по A. Kreutz, S. 74).

Так обстояло дело в скрипичных руководствах. А в клавирных? Тут путь развития артикуляционных обозначений был несколько иным и, пожалуй, более извилистым и запутанным. А. Крейц, по-видимому, прав, указывая, что это было вызвано двумя причинами. Во-первых, тем, что на скрипке артикуляция зависит от характера смычковых штрихов и что поэтому появилась возможность и создалась необходимость с известной точностью обозначать их в нотах; игровые же движения клавириста не так явственно связаны с артикуляцией, и в силу этого не возникала столь настойчивая надобность уточнять в нотном тексте градации расчлененности. Во-первых, техника игры на скрипке достигла уже к этому времени высокого уровня развития; клавирная же техника находилась в становлении и перестраивалась в связи с особенностями нового инструмента — фортепиано.

Не только Ф.-Э. Бах (что уже отмечалось), но и многочисленные авторы клавирных школ и трактатов, вышедших из печати в 50-х, 60-х, 70-х и даже в начале 80-х годов XVIII века, обычно не делают никакого различия между точкой и черточкой. По словам А. Крейца, имеется лишь одно исключение — пособие Г.-И. Фоглера. На тех страницах этого руководства, которые посвящены клавирной игре, сказано: «Следует приучать... пальцы к определенной упругости... так, чтобы они научились с достаточной точностью брать звуки отрывисто — иногда очень коротко i), иногда же длиннее k):



ибо не связывать, не означает еще играть отрывисто» [1].

В этом высказывании не может не вызвать удивления тот факт, что точками обозначается очень короткое staccato, а черточками — менее острое! Но, по-видимому, среди клавиристов, а возможно, и среди инструменталистов, полного единомыслия в этом вопросе не было. Во всяком случае, в музыкальном словаре Г.-Хр. Коха (1802—1803) сказано:

«Для хорошего и правильного исполнения музыкальной пьесы необходимо различать градации отрывистости звуков. Поэтому желательно, чтобы эти разные градации обозначались разными знаками. По меньшей мере надо высказать сожаление по следующему поводу: пользуются для этого двумя знаками — точкой и черточкой, но нет
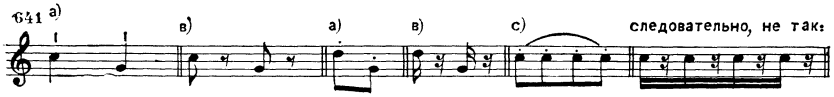
[1] G. J. Vogler. Kuhrpfälzische Tonschule..., Mannheim, 1788 S. 25. (цит. по A. Kreutz, S. 75).

договоренности о том, какой из них указывает на бóльшую и более острую степень отрывистости» [1].

Вернемся теперь к 80-м годам и обратимся к одному из самых интересных и заслуживающих полного доверия клавирных (фортепианных) трактатов того времени — к труду Д.-Г. Тюрка. И здесь не делается различия между точкой и черточкой; отмечается лишь, что отдельные музыканты придают им разное значение и, кстати, противоположное тому, о котором писал аббат Фоглер. (Характерно, что суждения Тюрка в тех же или почти тех же формулировках повторяются и во втором «новом, исправленном издании» его книги, вышедшей в 1802 году!). Авторитетное мнение Тюрка об исполнении staccato стóит того, чтобы быть приведенным почти полностью.

Во втором разделе третьей главы своей Школы («О различных дополнительных знаках...») автор пишет:
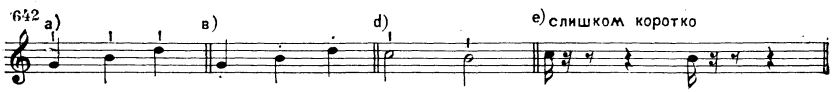
«Когда над нотой стоит короткая черточка или точка (знаки отрывистости), звук с таким обозначением не выдерживается полностью, а берется коротко или, как говорят музыканты, отрывается. При этом ноты в примерах *a*):



должны исполняться так, как с помощью пауз указано в примере *b*). Если же над несколькими нотами, следующими друг за другом, кроме точек или черточек стоит еще и лига, как в примере *c*), то каждый звук должен быть взят с небольшим акцентом, а затем выдержан в соответствии со стоимостью ноты».

В восьмой главе («Об исполнении») Тюрк существенно дополняет и разъясняет свою точку зрения:

«В примерах *a*) и *b*) знаки имеют одно и то же значение; некоторые же музыканты черточками — *a*) обозначают бóльшую отрывистость, чем точками — *b*):



...Если звуки надо сыграть отрывисто, палец снимается с клавиши приблизительно после половины их стоимости, а в оставшееся время — паузируют. Я мог бы и не говорить о том, что и коротко взятые звуки

[1] H. Chr. Koch. Musikalisches Lexikon, 1802—1803, Artikel «Abstossen oder absetzen» (цит. по A. Kreutz, S. 72).

в соответствующих местах должны быть взяты тихо; а между тем некоторые исполнители все без исключения отрывистые звуки играют громко, хотя это и противоречит правильной интерпретации. Очень часто совершают ошибки и в отношении самой отрывистости. Некоторые музыканты имеют обыкновение ударять клавишу как можно короче, не обращая внимания на стоимость самой ноты. А между тем совершенно ясно, что половинные ноты (см. пример *d*)) не следует отрывать столь коротко, как ноты меньшей стоимости. Поэтому исполнение, указанное в примере *e*) не может быть признано хорошим. Вообще при исполнении отрывистых звуков необходимо обращать особое внимание на характер музыкальной пьесы, на темп, на громкую и тихую звучность и т. п. Если характер пьесы серьезен, нежен, печален и т. п., то нельзя исполнять отрывистые ноты так коротко, как в пьесах, в которых господствует веселый, шутливый и т. п. характер. В певучем Adagio коротко снимаемые звуки не должны быть столь кратки, как в Allegro. В громких местах можно играть более отрывисто, чем в тихих. Точно также и в скачках звуки могут быть сыграны, вообще-то говоря, более отрывисто, чем в поступенном движении и т. д.» [1].

Какие выводы могут быть сделаны из краткого обзора высказываний о staccato, имеющихся в трактатах второй половины XVIII века, и помогают ли они понять, какими артикуляционными знаками расчлененности пользовался Моцарт? Что касается второй части вопроса, то суждения музыкантов второй половины XVIII века не дают, на наш взгляд (и вопреки мнению авторов ряда работ, о которых шла речь), достаточных оснований не только для точного, но даже и для предположительного ответа, обращался ли Моцарт в своих рукописях к одному или к двум знакам staccato и, если обращался, придавал ли им разный смысл. Как явствует из приведенных материалов, в те годы не было единодушия в этом вопросе: одни музыканты прибегали только к черточкам, другие — только к точкам, третьи пользовались и теми и другими знаками, но отождествляли их, четвертые придавали им разный смысл, причем некоторые из них (по-видимому, меньшинство) рассматривали точку как знак более острого staccato, а большинство придерживалось противоположного мнения.

Однако если приведенные материалы и не помогают разрешить проблему «черточка-клинышек и точка у Моцарта», то они способствуют другому: во-первых, характеризуют то огромное значение, какое придавалось в те годы артикуляционным проблемам (в пору расцвета салонно-виртуозных фортепианных школ в середине первой половины

[1] D. G. Türk. Klavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen. Leipzig und Halle, 1802, S. 146, 394—395.

XIX века интерес со стороны широких кругов музыкантов к артикуляционным вопросам начал явно угасать); во-вторых, указывают (особенно суждения, относящиеся к игре на смычковых инструментах) на конкретные способы, с помощью которых передавались артикуляционная отчетливость и тончайшие градации звуковой прерывистости; в-третьих, привлекают внимание (большей частью в клавирных трактатах) к теснейшей связи артикуляции с характером интерпретируемой музыки и к свободе, какая предоставлялась здесь исполнителю. И все это, конечно же, имеет непосредственное отношение к Моцарту и к интерпретации его музыки, вне зависимости от того, какими знаками сам он пользовался в своей записи.

8

Но вернемся к поставленному вопросу о том, как Моцарт обозначал staccato и как должна быть отражена эта сторона его нотации в публикуемых ныне сочинениях. До сих пор речь шла, главным образом, о доводах моцартоведов, которые ратовали за введение в новые издания двух знаков отрывистости и обосновывали свою точку зрения прежде всего тем, что сам композитор, по их мнению, осознанно пользовался черточками и точками.

А каковы соображения их противников? Они (речь, среди прочих, идет об Эвальде Циммермане, участнике конкурса музыковедов, и о виднейшем музыкальном текстологе Пауле Мисе, выступившем с большим очерком уже после этого состязания) во многом опирались на приведенные выше положения Альфреда Эйнштейна, и — каждый по-своему — развивали их.

Из того, о чем пишет Циммерман, хотелось бы выделить интересную мысль, которая служит вступлением к его очерку. Он привлек внимание к психологической предпосылке, лежащей в основе многих высказываний «дуалистов»: они привыкли к тому, что многие композиторы XX века свое рафинированное динамическое, агогическое и артикуляционное нюансирование музыки стремились и стремятся отобразить оптически в самой картине нотной записи; с той же меркой они, исследователи, невольно подходят и к моцартовским рукописям и видят осознанную утонченную запись там, где ее не было и где действовали совсем иные факторы. Однако вопросы моцартовской текстологии не сдвинутся с мертвой точки или, точнее, с позиции субъективного произвола, если не привлечь внимание к отмеченной неверной психологической установке, пусть и непреднамеренной, и если исходить из восприятия и мира представлений XX века и переносить их на музыку и на музыкантов XVIII столетия.

А как же обстоит дело в моцартовских рукописях? На этот вопрос ответил в своем глубоко фундированном и логически обоснованном очерке Пауль Мис. Если исключить из рассмотрения ранние детские манускрипты (примерно, до 1770 года) и если обратиться не к отдельным автографам, а к широкому кругу моцартовских рукописей, то бросится в глаза великое множество самых разнообразных знаков staccato: от едва намеченной или весьма определенной точки до различнейших черточек — коротких и длинных, тонких и толстых, вертикальных и наклонных, тупых и заостренных. Это количество промежуточных форм между точкой и черточкой немыслимо уложить в две группы знаков (вспомним, что неточности и противоречия в первопечатных изданиях отнюдь не помогают решению вопроса). На то же указывает и Циммерман. Он рекомендует наугад выбрать в рукописях десять знаков staccato и предложить «дуалистам» разделить их на две определенные категории — на черточки и точки. Выполнить это задание одинаково они не смогут, и то, что одному представится чуть удлиненной точкой, другому покажется несколько укороченной черточкой.

По мнению Миса, столь разнообразный внешний вид стаккатных обозначений в рукописях Моцарта объясняется двумя моментами, порой причудливо переплетающимися друг с другом: особенностями самого процесса нотной записи и «фактором выразительности». Фактор этот (напомним, что речь идет о рефлекторных движениях «слышащей руки» композитора, сказывающихся на внешней форме записи) неоднократно, начиная с А. Эйнштейна, отмечался в литературе о Моцарте, и здесь, после всего сказанного, нет необходимости к нему возвращаться.

Иначе обстоит дело с «фактором записи» (Schreibfaktor). На него, правда, также указал Эйнштейн, но он не обосновал и не развил свою мысль. Сделал это Мис. Он обратил внимание на ряд закономерностей, на первый взгляд, странных, с которыми приходится встречаться в моцартовских рукописях. В виде примера укажем на некоторые из них: над отдельными стаккатными нотами, как правило, стоят черточки; над длинными рядами стаккатированных нот, идущих в одном направлении, — точки и, как отдельные исключения, черточки; над отдельными нотами, разъединенными паузами, ставятся черточки, реже — точки или вперемежку и тот и другой знак и т. д. и т. п.[1]. Проанализировав затем самый процесс письма, требующий координации движения кисти и пальцев, которые держат перо, с движениями вправо всей руки (после написания нескольких знаков), и обратив

[1] Эти закономерности в ряде моментов совпадают с теми, на которые обратил внимание Унферрихт (см. стр. 336). Но как видно будет из дальнейшего, Мис дает им совсем другое объяснение.
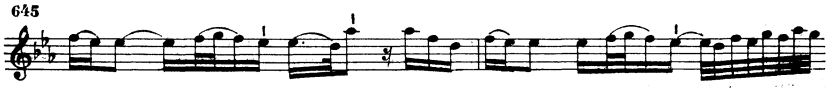
внимание на особенности моцартовской скорописи, Мис показал, что «фактор записи» позволяет просто и ясно объяснить странные противоречия в моцартовских стаккатных обозначениях.

Вывод, к которому пришел Мис в результате своей скрупулезной аналитической работы, сводится к тому, что Моцарт для указания staccato пользовался осознанно лишь одним знаком — черточкой (точками же — только под лигой), но эта черточка чаще всего из-за «фактора записи», а иногда и «фактора выразительности» принимала причудливо разнообразные формы вплоть до еле заметной точки. Возражая «дуалистам», Мис и Циммерман справедливо указывают на следующее обстоятельство: если бы Моцарт осознанно выставлял два стаккатных обозначения и придавал им разное значение, то неужели при его аккуратности он не стремился бы к точному написанию каждого из этих знаков? Неужели мирился бы с произволом в расстановке черточек и точек, имевшим место во всех прижизненных изданиях его сочинений?
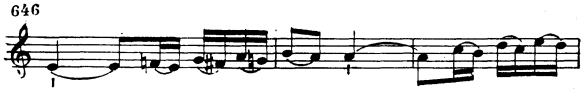
Вопросу о черточке (или клинышке), которой придается значение акцента, Мис посвятил в своем очерке специальный раздел. Конечно, любой артикуляционный знак расчлененности, будь это черточка или точка, наряду со своей основной сущностью, может иметь и другую функцию — указывать, скажем, на динамические или агогические выразительные исполнительские средства, и в частности на акцент. Но по рукописям Моцарта, по мнению Миса, невозможно установить, в каких именно случаях он рассматривал черточку-клинышек прежде всего или только как знак ударения. Обычно, правда, считают, что такого рода запись: 643  прямое и непосредственное указание на акцент. Мис с этим не соглашается и доказывает, что такая форма записи вовсе не обязательно обозначает ударение, но всегда свидетельствует о том, что вторая нота должна быть отделена от последующей; иными словами, в современной нотации запись эта выглядела бы так: 644 

Мысль иллюстрируется отрывком из Вариаций Es-dur (K. 354-299a) — вариация XII, такты 5—6:

645



«По первому из этих тактов, — замечает Мис, — видно, что Моцарт хотел отчленить *es*². Ход тридцать вторыми в такте 6 должен заново начинаться с *d*². Он составлен не из нисходящих интервалов *es—d*, *f—es* и т. д., а из восходящих терций *d—f*, *e—g* и т. д., которые ведут его вверх. А это возможно только в том случае, если связанное лигой *es*² укорачивается»[1]. Аналогичный случай и в струнном квинтете C-dur (K. 515) — IV часть, такт 78 и последующие:



где черточка обычно принимается за «очевидный знак акцента».

Мис убедительно, на наш взгляд, полемизирует с Е. и П. Бадура-Скода, которые считают (впрочем, как и многие другие музыканты), что черточки над длинными нотами (скажем, трехчетвертными или целыми) указывают прежде всего и главным образом на акцент, а не на «staccato в обычном смысле слова». Но что, собственно говоря, означает «staccato в обычном смысле слова»? Только одно — укоро́чение длительности ноты. Степень же укорочения изменялась, как известно, в зависимости от стоимости ноты, над которой стоял знак staccato, и характера музыки. Никаких других обозначений для того, чтобы отметить, что продолжительность ноты — будь она большей или меньшей стоимости — надо сократить, не было. Паузы? Но паузы более или менее точно указывали, на сколько следует уменьшить длительность ноты; точки же и черточки в конечном счете предоставляли решение этого вопроса самому исполнителю.

9

В этой главе нашего очерка мы ставили своей задачей познакомить читателя: с историей вопроса о знаках staccato в моцартовских изданиях; с той острой дискуссией, которая разгорелась в последние годы в связи с артикуляционными обозначениями; с некоторыми интересными истолкованиями моцартовских обозначений обеими спорящими сторонами; с высказываниями музыкантов второй половины XVIII века об артикуляционных проблемах; наконец возбудить интерес к интерпретационно-текстологической работе над манускриптами композитора.

О нашей позиции в споре «дуалистов» и «монистов» мы до сих пор прямо не говорили. Впрочем, читатель, вероятно, о ней догадывается, хотя мы и стремились объективно изложить доводы спорящих моцар-

[1] P. Mies, S. 449.

товедов. Теперь пришло время, когда и наша точка зрения должна быть высказана достаточно ясно и четко.

Хотя мы имели возможность ознакомиться со сравнительно небольшим числом рукописей (в оригинале и в репродукции) и факсимильных изданий моцартовских произведений, но и такое изучение позволило прийти к вполне определенным выводам, а именно: разделить мнение А. Эйнштейна, Э. Циммермана и П. Миса, то есть тех, кто считает, что осознанно Моцарт пользовался лишь одним стаккатным знаком — черточкой (для portamento — точками под лигой) и кто полагает, что и в изданиях его сочинений может и должен быть указан только один знак. Будет ли этим знаком черточка или — в соответствии с современной нотацией — точка, роли не играет; но этим знаком не должен быть клинышек, ибо с ним ассоциируется, начиная с первых десятилетий XIX века, острое и резкое staccato.

Конечно, исполнителю моцартовских произведений следует знать о двух факторах (особенно о «факторе выразительности»), под воздействием которых сложилась внешняя форма стаккатных обозначений в рукописях Моцарта. Но, повторяем, в Urtext'ах его произведений должно быть указано лишь одно стаккатное обозначение; в примечаниях же редактора — обращено в нужных случаях внимание на внешний вид этого знака в рукописи. Издания, в которых использован один знак в значительно меньшей степени ограничивают исполнителя и поэтому предоставляют ему бóльшие возможности для творческих исканий и проб (они обусловливаются содержанием и характером произведения и его отдельных фрагментов), чем те публикации, в которых стаккатные знаки распределены по двум вполне определенным категориям, а сама эта группировка — каких бы благих намерений ни был преисполнен редактор — в конечном счете зависит от субъективного истолкования рукописей. Мис рассказывает, что, когда он играл моцартовские сочинения по изданиям «дуалистов», ему поначалу казалось, что редакторская группировка «облегчает (мы бы сказали «упрощает». — *Л. Б.*) исполнение». Но как только он обращался после этого к рукописям или к факсимиле, он в большинстве случаев обнаруживал даже в лучших изданиях «дуалистов» полный произвол в выборе того или другого стаккатного знака.

Вот почему справедливо мнение Эйнштейна: вкусу и пониманию интерпретатора, знакомого с сущностью проблемы, должно быть предоставлено окончательное право решать вопрос о том, обострить ли мягкое staccato до staccatissimo, до martellato или же не делать этого. Ошибочным представляется нам поэтому «дуалистическое» решение этого вопроса в недавно вышедших томах Нового полного академического издания сочинений Моцарта (NMA), издания во всех прочих отношениях очень хорошего.

ОБ ИСПОЛНЕНИИ МОЦАРТОВСКОЙ ОРНАМЕНТИКИ

1

Артисты, педагоги и редакторы по-разному относятся как к исполнению орнаментики Моцарта, так и вообще к интерпретации украшений.

У одних проявляется схематичный подход: то ли познакомившись с таблицами расшифровки мелизмов, принадлежащих перу Ф. Куперена и И.-С. Баха, то ли поверхностно прочитав соответствующие главы из трактатов XVIII века, то ли опираясь на практику и предписания своих учителей (именно это имеет место в огромном большинстве случаев), музыканты-догматики раз и навсегда усваивают ряд элементарных «правил» прочтения украшений и ряд «запрещений», своего рода «табу». Эти формальные «рецепты» и «запреты» применяются во всех без исключения случаях как при редактировании сочинений XVIII века (и тогда украшения обычно выписываются нотами определенной ритмической стоимости и даже не оговаривается условность такой записи), так и в педагогической, а порой и артистической практике. Музыканты, склонные к догматической узости, наивно полагают, что достаточно, мол, выполнить украшения по известным «правилам», и такое прочтение приведет к убедительному и художественно впечатляющему их исполнению. Но идя этим путем, не достичь выразительной интерпретации, как не достичь такой интерпретации самым «точным» и самым «верным» исполнением знаков динамики, артикуляции и агогики. И здесь решающим оказывается то тонкое «чуть-чуть», без которого искусство лишается естественности, пластичности и жизненности.

Порой имеет место и полярно противоположное отношение к орнаментике: ничем или почти ничем не стесненная субъективистская свобода. Музыканты, идущие по этому пути, рассуждают примерно так: мелизмы возникли в связи с вокальным и инструментальным диминуированием и колорированием, то есть в процессе импровизации, и, следовательно, их можно и должно исполнять свободно, не считаясь с предписаниями и традициями; к тому же орнаментика — лишь нечто «украшающее» музыку, а не сама сокровенная суть ее, и поэтому можно ее декорировать по-разному; наконец, сыграно ли группетто или трель со вспомогательной или с основной ноты, за счет предыдущей или за счет главной ноты — все это столь мало существенно, что слушатель и не отличит одно исполнение от другого [1]. А раз так, то музы-

[1] Е. и П. Бадура-Скода, не являющиеся сторонниками субъективистской свободы при исполнении украшений, полагают, однако, что «для слушателя, который в большинстве случаев едва ли замечает разницу между исполнением форшлагов за счет главной или за счет предыдущей ноты, подобная проблема представляет меньший интерес, чем

канты этого толка «обосновывают» свой подход к проблеме субъективистски: «я так чувствую эту музыку и поэтому так играю встречающиеся здесь украшения».

В музыкально-исполнительском искусстве XIX и XX веков субъективистский произвол порой порождал тот или иной конкретный «метод» расшифровки мелизмов, и этот «метод» догматически закреплялся в исполнительской практике усилиями учеников определенного артиста. Таким образом, как это ни покажется на первый взгляд неожиданным и парадоксальным, догматизм причудливо сочетался с произволом или, точнее говоря, накрепко и порой надолго фиксировал, как нечто «объективно правильное», субъективистское прочтение знаков орнаментики.

И слепое следование «правилам», и полнейшая и ничем не стесненная свобода, и провозглашение индивидуально найденного тем или другим артистом объективной нормой — все это в огромном большинстве случаев являлось результатом незнания или «полузнания», то есть одностороннего и поверхностного знания сущности и природы мелизматики XVIII века, особенно его второй половины, когда жил и творил Моцарт. И неудивительно: живые традиции прочтения украшений были утрачены еще в первой половине XIX века (прежде всего благодаря новой орнаментике в создававшихся тогда музыкальных произведениях и иным принципам ее интерпретации), а специальной и вместе с тем широко доступной литературы, где был бы воскрешен живой процесс интонирования украшений прошлых лет (а не только формально комментировались бы таблицы украшений XVIII века), почти не было; те же немногие фундаментальные труды, которые начали выходить из печати в самом конце прошлого столетия, обычно не доходили до широких кругов исполнителей и педагогов. Если же иметь в виду именно моцартовскую мелизматику, то до 50-х годов нашего века ей посвященных специальных исследований, которые стоили бы серьезного внимания, почти не было [1].

для исполнителя». Конечно, подобная проблема не возникает перед слушателем, и, конечно же, последний может и не обратить внимание, как именно сыграно отдельное или даже отдельные украшения. Но ведь общий характер исполнения мелизмов в большей или меньшей степени сказывается на ведении и особенностях интонирования мелодической линии и не может поэтому остаться незамеченным внимательным слушателем.

[1] Среди этих работ как наиболее интересный и тонкий должен быть выделен труд Генриха Шенкера (H. Schenker. Ein Beitrag zur Ornamentik als Einführung zu Ph. Em. Bachs Klavierwerke. Mitumfassend auch die Ornamentik Haydns, Mozarts und Beethovens. Universal Edition, Wien, 1908). Однако моцартовской орнаментики этот видный австрийский исследователь и педагог коснулся лишь мимоходом, ибо основное внимание он уделил Ф.-Э. Баху. В зарубежной литературе уже отмечалось, что Г. Шенкер, в высокой степени ответственный музыковед, говоря об украшениях Моцарта, прибегал к очень осторожным и предположительным формулировкам, подобно следующим: «..ситуация трудная и неясная...», «...трудно сказать, имел ли здесь Моцарт в виду...», «...можно лишь попытаться сделать вывод...» и т. д. Р. Штеглих справедливо заметил,

В середине 50-х годов почти одновременно вышли из печати две глубоко содержательные работы, по-новому осветившие ряд вопросов, связанных с моцартовской орнаментикой. Одна из них — раздел об орнаментике в книге Е. и П. Бадура-Скода.

Авторы этого исследования широко пользуются материалами трактатов второй половины XVIII века от Ф.-Э. Баха, И.-И. Кванца и Л. Моцарта до Д.-Г. Тюрка и Ф.-Я. Мильхмайера. Они знают принципы и нормы расшифровки украшений, порой весьма противоречивые, которых придерживались теоретики и практики той эпохи. Но не фетишизируют эти правила, нормы и традиции, не рассматривают их как непреложные законы, а пользуются ими гибко и свободно. Всем ходом своего изложения они подчеркивают, что исполнитель и педагог обязаны во всех тонкостях знать, как именно исполнялись «манеры» в моцартовские времена. Систематизировав материал, Е. и П. Бадура-Скода дают такого рода знания читателю. Но они не переоценивают значение этих сведений для практики. «Мы убеждены, — пишут они, — что Моцарт предоставлял своим интерпретаторам известную свободу в толковании украшений. Во все времена строгие, твердые правила были достоянием только книг по теории, живое же искусство всегда знало исключения, изменения, варианты». Этот тезис является ведущим, на него они опираются, к нему они в той или иной форме не раз возвращаются. То они указывают на возможные варианты прочтения мелизмов и подчеркивают, что создание общих правил, которые были бы пригодны во всех случаях, привело бы к ошибкам, так как кроме прочего решение вопроса во многом зависит от характера и темпа пьесы; то они связывают истолкование украшения с метром и ритмом музыкального произведения и именно поэтому отказываются от «однозначного решения проблемы... — антиципация или субстракция»; то они предлагают, скажем, такую интерпретацию группетто, какой не сыскать ни в одном старинном трактате и какую они определяют как «что-то среднее между исполнением за счет предыдущей и за счет главной ноты»; то они делятся с читателями своими сомнениями и указывают, что ни об одном из приведенных ими вариантов прочтения нельзя «с уверенностью сказать, что он является единственно правильным...». Наконец, на одной из страниц Е. и П. Бадура-Скода, приведя две противоположные, но вполне возможные рекомендации по поводу прочтения мелизма, восклицают: «Скажут: «полный произвол», — а мы опять-таки сознаемся, что вопреки всем правилам и учебникам признаем решающей инстанцией художественный инстинкт».

что в устах Г. Шенкера, знатока орнаментики, столь неопределенные формулировки лишний раз указывают на то, как трудно художественно убедительно истолковать украшения Моцарта.

Да, художественная интуиция, бесспорно, играет в решении такого рода вопросов исключительно важную роль. Но нельзя забывать — и Е. и П. Бадура-Скода это понимают, — что сама-то интуиция воспитывается и формируется не в своеволии, а в процессе овладения культурой и конкретными знаниями, и что именно они позволяют исполнителю, умеющему прибегать к пробам-вслушиваниям, из ряда возможных версий выбрать наиболее стилистически и эстетически убедительную. Хотя австрийские музыканты в прямой форме об этом и не пишут, но подтекст их рассуждений не вызывает сомнения: интересными и поучительными примерами они призывают играющих к пробам-вслушиваниям и к испытанию проблемы.

Несколько неожиданным представляются поэтому слова, которыми заканчивается раздел книги, посвященный орнаментике. Отметив, что во многих учебных пособиях и инструктивных изданиях моцартовских сочинений нередко приводятся правила и таблицы, долженствующие дать «раз и навсегда установленные решения каждой возникающей проблемы», Е. и П. Бадура-Скода пишут: «Исполнителю было бы очень удобно играть все украшения одинаковым образом, однако такой подход, как мы стремились показать, часто неверен. Пусть ученик и придерживается этих упрощенных «правил», но ответственного художника они не могут и не должны удовлетворять!» (разрядка наша. — *Л. Б.*).

Неужели же самый целесообразный педагогический путь — сначала, в период ученичества, обучать играющего «правилам», а затем — гибкому и выразительному их применению? Не плодотворнее ли иной метод: с первых же шагов обучения приохотить ученика к испытаниям, выбору лучшего варианта и по такому пути вести его и дальше? Но как это сделать, как, имея в виду прочтение украшений, активизировать творческую интуицию играющего?

На эти вопросы не найти ответа в книге «Интерпретация Моцарта». Впрочем, Е. и П. Бадура-Скода их и не ставят, ограничившись процитированным замечанием об ученике и художнике. Подвести к ответам на поставленные вопросы помогает другая работа об орнаментике Моцарта, опубликованная почти одновременно с книгой Е. и П. Бадура-Скода. Речь идет об исследовании, принадлежащем перу Р. Штеглиха [1] — моцартоведа, имя которого мы не раз уже называли.

[1] Rudolf Steglich. Das Auszierungswesen in der Musik W. A. Mozarts (Mozart-Jahrbuch 1955, Salzburg, 1956).

Это исключительно интересное исследование, опирающееся на глубокие знания и свидетельствующие о тонком артистическом проникновении автора в интонационную природу моцартовской мелизматики, во многом дополняет рассматриваемый раздел книги Е. и П. Бадура-Скода. Хотя в дальнейшем мы останавливаемся на некоторых положениях Р. Штеглиха, приводим ряд материалов и анализов из его статьи, мы все же настоятельно рекомендуем читателям ознакомиться с ней самим.

2

Раздел «Орнаментика» из книги Е. и П. Бадура-Скода и труд Р. Штеглиха носят разный характер: в первом случае — последовательное изложение материала, систематизированного по видам украшений, и соответствующие исполнительские рекомендации; во втором — свободное эссе, долженствующее, с одной стороны, научить читателя тонкому анализу орнаментики, а с другой — ответить на интересный вопрос о том, какими музыкально-историческими причинами вызвано было в XIX веке иное, чем в предыдущем столетии, прочтение моцартовских мелизмов. Но хотя обе эти работы и написаны в разном научном жанре, основная исходная позиция авторов во многом оказывается сходной.

Р. Штеглих понимает, что однозначное истолкование украшений по определенным стандартным «правилам» неизбежно приведет к упрощению, схематизму и в конечном счете «обескровит» моцартовскую мелодику. «Разочарование ждет того, — пишет Р. Штеглих в заключении статьи, — кто ждал от этого исследования сущности моцартовских украшений удобных наставлений, которые позволили бы, бросив взгляд в ноты, с помощью таблиц решить в каждом отдельном случае, как надо исполнить моцартовское украшение. Вообще удобные правила исполнения пригодны лишь для несерьезного механического музицирования, а не для осмысленной и прочувствованной интерпретации произведений великих мастеров..» [1]. Поэтому свою главную цель Штеглих видит в том, чтобы помочь читателю понять и сопережить моцартовские мелизмы как естественные элементы, из которых складывается «глубоко взволнованное моцартовское „пение"». Именно такова основная задача автора, и она заставила его разобрать большое количество отдельных характерных примеров. Этот разбор и должен, по мысли Р. Штеглиха, побудить читателя «внутренне пропеть» и прочувствовать выразительность тонкой моцартовской мелодики. Но вовсе не в каждом случае, замечает Р. Штеглих, играющему придется проводить такие далеко не простые изыскания. Анализы — лишь основа: научившись анализировать и исследовав ряд случаев, музыкант в конечном счете так сроднится с моцартовским языком, что уже без всякого анализа, интуитивно сможет стилистически верно и выразительно «спеть» и сопережить моцартовские мелкие нотки и орнаментальные значки.

Р. Штеглих не обращается к таким понятиям, как «интонация» или «интонационный анализ». Но мы, пользуясь терминологией Б. В. Асафьева, назвали бы метод Штеглиха методом слухового инто-

[1] R. Steglich, указанная статья, S. 237.

национного анализа украшений, который и приводит к их осмыслению и художественному сопереживанию. Такой интонационный анализ (примеры будут в дальнейшем приведены) позволяет показать, как звуковысотное построение и метроритмический рисунок мелодии, ладогармонические моменты, темп, динамика, артикуляция и общий характер музыкального произведения отражаются на прочтении моцартовских мелизмов.

Что же нужно — как предварительное условие — для того, чтобы научиться интонационному анализу и артистическому «проникновению» в моцартовскую орнаментику?

Во-первых, необходимо отдать себе отчет, какую играло роль в мелодике крупнейших мастеров-классиков второй половины XVIII века, и в частности Моцарта, все, что мы называем сегодня то «украшениями», то «манерами», то «орнаментикой», то «мелизмами». В самих этих терминах таится опасность их неверного понимания. «Украшать» в прямом смысле слова означает придавать нарядный вид, прихорашивать, наряжать, отделывать, гарнировать. «Манеры» ассоциируются с внешними формами поведения и часто невольно связываются с манерностью, то есть с жеманством, кокетством, отсутствием простоты. «Орнаментировать» нередко рассматривается как синоним слова «украшать». Происхождение термина «мелизмы» (от греческого слова melisma — мелодия, пение) давно забыто. Так или иначе, но вся эта терминология, с одной стороны, и запись орнаментики мелкими нотками и значками, с другой, нередко приводят к тому, что даже в музыке Моцарта играющий рассматривает мелизмы как нечто внешнее, приукрашивающее, расцвечивающее, декоративное. Вспомним, что еще Моцарт-отец возмущался музыкантами, которые мелизмами «в достаточной мере глупо разукрашивают и завивают (verkräuseln) пьесу» [1], вовсе не сообразуясь с ее содержанием, и которые, сколько бы им ни говорить, не способны понять истинное значение орнаментики. А значение это метко определил еще Ф.-Э. Бах, сказав, что украшения «помогают раскрыть (или объяснить — erklären) содержание [мелодии]» [2]. Конечно же, приведенные слова, написанные за несколько лет до рождения Моцарта, должны быть полностью отнесены и к его мелодике.

Пример, к которому обращается Р. Штеглих, дает возможность проиллюстрировать высказанные положения. Следующее место из Andante фортепианной сонаты a-moll (K. 310) в автографной рукописи Моцарта выглядит так:
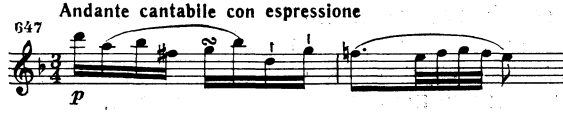
---

[1] L. Mozart. Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg, 1756. Faksimile — Neudruck, Wien, 1922, S. 252 (цит. по статье Р. Штеглиха, S. 181).

[2] Ph. Em. Bach. Versuch über die wahre Art Clavier zu spielen. Neudruck, C. Kahnt, Leipzig, 1925, S. 24.
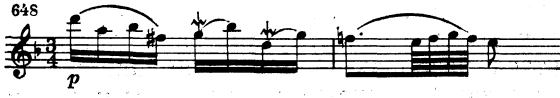
Andante cantabile con espressione

647



В издании, выпущенном Брейткопфом в 1798 году, эти такты приняли другой вид:

648



а спустя некоторое время в новой публикации того же издательства мордент [1] был в о б о и х случаях заменен группетто.

Дело, в конце концов, не в том, что вместо моцартовского группетто стоит мордент (хотя исполнитель начала XIX века мог и не знать, что в былые времена мордент порой исполнялся как группетто, и сыграть поэтому вместо группетто украшение из трех нот с нижней вспомогательной), а в том, что вместо одного поставлены два мелизма и изменена артикуляция. Второе украшение на ноте *d* бесспорно чуждо моцартовскому духу. Поставленное на предпоследней шестнадцатой такта, оно утяжеляет эту ноту и тем самым течение мелодии. А к тому же — изменение моцартовской артикуляции: вместо двух стаккатных черточек поставлена лига над двумя нотами, которая, согласно тогдашних правил и традиций, означала, что первая нота должна быть подчеркнута. Новое украшение, внесенное чьей-то рукой, не только не «помогает раскрыть содержание мелодии» (Ф.-Э. Бах), но, напротив, искажает ее: если подлинное моцартовское украшение — группетто в начале третьей доли такта — придает мелодии пластичность и цельность и «раскрывает» своеобразие плавного трехдольного тактового движения, то мордент на ноте *d* лишает мелодию всех этих качеств хотя бы уже тем, что расчленяет движение на шесть равноправных восьмых.

Итак, от исполнителя прежде всего требуется понимание р о л и украшений в моцартовской музыке.

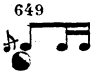
Во-вторых, он обязан — об этом уже частично была речь — знать во всех тонкостях и вариантах исторически сложившиеся и изменявшиеся принципы, обычаи и традиции исполнения манер. Р. Штеглих с большей решительностью, чем Е. и П. Бадура-Скода, настаивает на соблю-

[1] Воспользуемся случаем и отметим, что в нашей педагогической, а иногда и в музыковедческой практике, порой пользуются неправильной терминологией: знак орнаментики во втором примере называют перечеркнутым мордентом, а такой же знак без вертикальной черточки — мордентом. Между тем такого рода значок ᨈ назывался и поныне называется праллером, а такой ᨈ — мордентом.

дении исторической верности при расшифровке моцартовских мелизмов и справедливо замечает, что не надо бояться впасть в «историзм», ибо такого рода «историзм» расширяет и утончает музыкальное понимание и музыкальное переживание играющего.

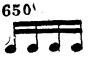
В-третьих, исполнителю следует с большой серьезностью и особым вниманием относиться к подлинно моцартовской записи украшений и, встретив, скажем, в Urtext'е разную запись аналогичного или совершенно одинакового места, не тешить себя тем, что Моцарт ошибся по недосмотру (такого рода случаи у него встречаются крайне редко), а постараться разобраться в интонационном подтексте варьированной нотной записи. Вообще-то, музыкантам надо уметь разбираться в интонационно-ритмической сущности различных форм записи. Нужно, допустим, знать, что такого рода фигура:

649



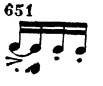
вовсе не всегда идентична такой:

650



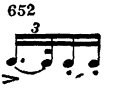
а скорее приближается к одной из следующих:

651



или, скажем, к такой:

652



В этом можно убедиться по записям самого Моцарта. В Рондо из фортепианной сонаты B-dur, (K. 281), он сначала объединяет (за 16 тактов до конца) четыре восьмые f^2—es^2—d^2—c^2 одним ребром, а затем перечеркивает запись и вместо нее пишет форшлаг, четверть и две восьмые:
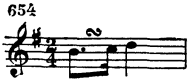
653 Allegro



Р. Штеглих справедливо видит здесь лишнее доказательство того, что для Моцарта эти две формы записи не означали одного и того же.
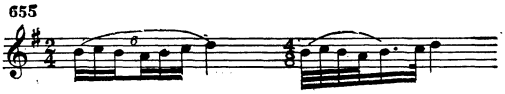
Или еще один пример — запись такого рода группетто:

654
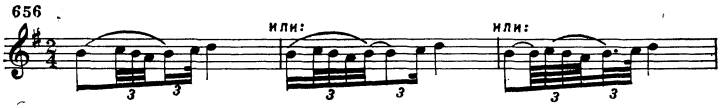


Редакторы некоторых изданий, исходя, по-видимому, из того, что такт метрически разделяется на четыре восьмые, раскладывают расшифровку мелизма на равномерные мелкие отрезки и записывают ее (иногда даже в самом тексте, а не в примечании!) так:

655



Но в тех случаях, когда Моцарт предполагал более или менее точно ритмизованное исполнение такого рода группетных мелодических оборотов, он соответствующим образом записывал свою мысль крупными нотами. Приведенная же запись группетто в виде мелизма предполагает отнюдь не ритмически мелко расчлененное исполнение, а свободное (rubato) произнесение украшения, легко и пластично укладывающееся в движение по четвертям. В весьма приблизительной нотации исполнение этого мелизма могло бы быть передано такой записью:

656



Таким образом, понимание роли моцартовских украшений, знание исторически сложившихся принципов истолкования мелизмов и, наконец, предельно внимательное отношение к их авторской записи — таковы условия, необходимые для интонационного анализа орнаментики.

3

Последуем же теперь за Р. Штеглихом и приведем пример его интонационного анализа.

В теме фортепианных вариаций G-dur на голландскую песню Х.-Э. Граафа (К. 24), сочиненных Моцартом-мальчиком, имеется ряд мелизмов:



Восходящее трезвучие от g^1 — мелодическая основа первых тактов темы. Если истолковать три мордента так, как в основном их и истолковывали, то есть как быстрое и легкое чередование трех нот — главной, нижней вспомогательной и главной, то «раскроет» ли одинаковая расшифровка мордента интонационное строение мелодической линии? Достаточно вслушаться в такую трактовку и станет ясным, что она придала бы каждой ноте с мелизмом, как пишет Р. Штеглих, «нечто подчеркнутое, демонстративное». По его мнению, это было бы уместно только в отношении первого g^1. Если же точно так же сыграть мелизмы на h^1 и d^2, то «демонстративное» подчеркивание этих нот утяжелило бы их и исказило бы мелодию. Она была бы лишена устремленности вверх, так как утяжеленные звуки были бы изолированы друг от друга, а мордеты «разукрасили» бы мелодическую линию, но не «раскрыли» бы ее интонационную суть.
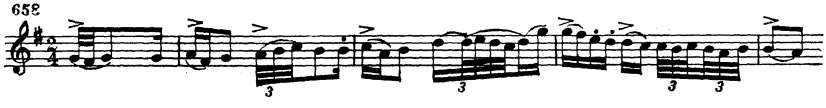
Следует в этом случае обратиться к испробованию другого типа прочтения мордента. Л. Моцарт именует такую расшифровку «вежливым щипком» («der höfliche Anbeisser») — главная нота обвивается двумя соседними, сначала нижней, потом верхней. Если истолковать мордент на g^1 так, то есть сыграть его как $fis — a — g$, то оборот в начале следующего такта $a — fis — g$ «ответит» затактовому мелизму и замкнет мелодическую ячейку. Она перестанет быть мотивом, которым можно будет начать движение мелодии вверх. Такое прочтение мелизмов над g^1 и над h^1 также не свяжет, а, напротив, расчленит звенья мелодии.

Л. Моцарт указал еще на один тип расшифровки мордента: «главная нота берется между двумя соседними», и расшифровка начинается либо с верхней, либо с нижней вспомогательной ноты. Иными словами, речь идет о возможности исполнения мордента как группетто. Если начать его с нижней вспомогательной ноты, то такая интерпретация «раскроет» ноту, над которой стоит мелизм, как ступень подымающейся мелодической последовательности; при этом интонационная устремленность вверх станет очень плавной и постепенной. Если же начать группетто с верхней вспомогательной ноты, то подъем мелодической линии будет подчеркнут значительно больше. По мнению Р. Штеглиха, группетто, начинающееся с нижней вспомогательной ноты, весьма уместно на h^1: оно одновременно и свяжет второй мотив с первым и придаст ему интонационную силу для поступательного движения вверх. Группетто же с верхней вспомогательной ноты можно посоветовать сделать

на d^2, точнее между d^2 и g^2, и здесь оно поможет преодолеть более широкий интервал и послужит трамплином для скачка к g^2.

Таким образом, в трех случаях в одной и той же мелодии рекомендуется по-разному играть морденты. Одинаковое нередко разъединяет, разное объединяет. Но для того чтобы удостовериться в том, что интонационно наиболее убедительной будет версия Штеглиха:

658
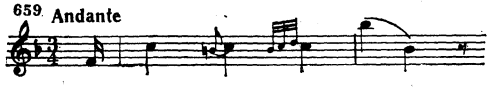


надо обратиться к пробам: отнести ту или иную из трех расшифровок мордента, предлагаемых Л. Моцартом, то к g^1, то к h^1, то к d^2 и по-разному комбинировать эти варианты расшифровок. Такого рода пробы не только помогают решить вопрос об исполнении мелизмов в данном случае, но к тому же развивают важную сторону музыкального слуха играющего — способность слышать и переживать мелодические напряжения и устремления.

В иных случаях, обращаясь к одним и тем же отрывкам из моцартовских произведений, Е. и П. Бадура-Скода и Р. Штеглих приходят к разным исполнительским истолкованиям украшений (порой убедительны оба варианта!). При этом Е. и П. Бадура-Скода часто ограничиваются лишь советом, Р. Штеглих же всегда обосновывает свои рекомендации, анализируя разбираемые случаи.

Вот один из примеров. Е. и П. Бадура-Скода останавливаются на исполнении мелизмов в начале Andante из Сонаты для фортепиано C-dur (K. 279):

659 Andante



и приводят варианты их прочтения — за счет главной ноты, но одновременно с легким акцентированием этой ноты [1].
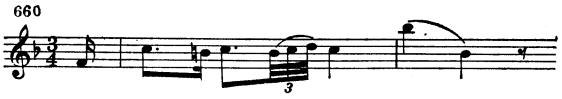
Р. Штеглих приходит к иному выводу. Свой анализ он начинает с того, что приводит слова некоего «известного педагога», который счел «немузыкальным» в примере из Andante исполнение украшений за счет стоимости главных нот и с акцентом на первую ноту мелизма. Штеглих предлагает испробовать вариант, отвергнутый «известным педагогом», но сыграть отрывок, несколько подчеркивая и разделяя каждую четверть (то есть проходя мимо ритмически-интонационных

[1] См. стр. 98, нотный пример 176 и последующий текст.

связей между мелодическими звуками). Такая интерпретация, действительно, немузыкальна: акценты на второй и третьей четвертях утяжеляют h^1 — начало каждой тактовой доли, а следующие за этой нотой на второй доле c^2, на третьей — $c^2 — d^2 — c^2$ воспринимаются как нечто неестественное.

Отсюда можно сделать заключение: для того чтобы связать мелодические звуки, надо сыграть примерно следующим образом:

660
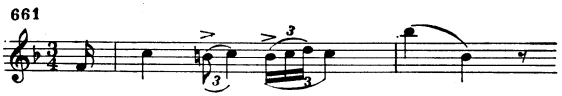


Однако после такого рода «обыгрывания» ноты c^2 скачок на b^2 кажется мелодически необоснованным. Правда, это не сможет ощутить тот, у кого ослаблена способность переживать мелодическую линию в ее непрерывной поступательной последовательности и в интонационных сопряжениях ее интервалов.

Теперь Штеглих рекомендует испробовать иную интерпретационную версию: вести непрерывное трехчетвертное тактовое движение, соблюдая иерархию сильных и слабых долей, но продолжая расшифровывать украшения не за счет главной, а за счет предыдущей ноты. Затактовый взлет $f^1—c^2$ придает мелодии характерную устремленность вперед. Но изначальная устремленность сразу же пропадает, так как оба c^2 на первых тактовых четвертях сникают и как бы с трудом удерживаются на своей высоте. И в этом варианте восходящий ход к b^2 в следующем такте вступает в противоречие с вялым течением мелодической мысли.

Но мелодия совершенно преображается, если, сохраняя то же непрерывное трехчетвертное движение и иерархию тактовых долей, исполнить оба мелизма как задержания на второй и третьей четвертях (с легкими акцентами!):

661



Вот теперь устремленность, сообщенная мелодии затактовым квинтовым ходом $f^1—c^2$, не будет утеряна. Больше того, благодаря подымающемуся и чуть подчеркнутому вводнотоновому задержанию $h^1—c^2$ и благодаря еще более обостренному задержанию из нескольких звуков: $h^1—c^2—d^2—c^2$ (размах перед прыжком!) — изначальная устремленность усиливается, а звук c^2 теряет свою «тяжесть», облегчается.

Наконец-то мелодический ход к b^2 приносит разрядку. Он не только оправдан, но и необходим. К этому высокому b^2 интонационно устремлена при такой исполнительской трактовке вся предшествующая мелодическая последовательность.

Пусть читатель, вслушавшись во все эти версии и вспомнив рекомендацию Е. и П. Бадура-Скода, сам решит, какое истолкование представляется наиболее убедительным. Мы отдаем предпочтение варианту Р. Штеглиха.

4

Обратимся теперь к отдельным видам мелизмов.

Форшлаги

1. Е. и П. Бадура-Скода лишь мимоходом коснулись исполнения форшлагов-задержаний к нотам, которые сами по себе являются задержаниями.

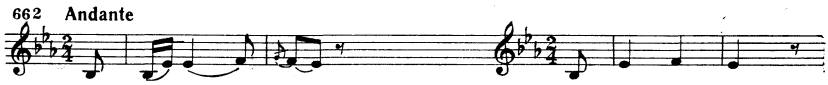
Вопрос этот, однако, не так прост, как может показаться с первого взгляда, и Р. Штеглих поступил правильно, уделив ему специальное внимание.

Как известно, в огромном большинстве случаев стоимость форшлага определена уже тем, как Моцарт его ритмически записал. К этой записи, естественно, нужно отнестись со всей серьезностью. Однако иной раз руководствоваться только ею нельзя. В частности, следует сообразовываться с тем, представляет ли собой форшлаг, пользуясь терминологией Р. Штеглиха, «задержание первой степени» (то есть предшествует ли он звуку мелодии, не являющемуся задержанием) или «задержание второй степени» (то есть стоит перед задержанием). В первом случае — это долгий форшлаг, и его стоимость указана моцартовской ритмической записью; во втором—короткий форшлаг (если только, как исключение, не надо сознательно изменить выразительность форшлагов и придать им в соответствии с жанром и содержанием музыки — скажем, в комической опере — то ли насмешливый, задорный и вызывающий, то ли, наоборот, жалобный характер). Вовсе недостаточно бросить беглый взгляд на ноты, чтобы, опираясь на школьные правила гармонии, определить «степень задержания» того или иного форшлага. Эти вопросы решаются не зрением, а слухом. Только сосредоточенное вслушивание и вызываемое им прочувствование интонационных связей, соотношений и взаимозависимостей мелодических звуков могут помочь принять правильное решение.

Вслушивание в моцартовскую мелодику заставляет прийти к выводу, что в ряде случаев форшлаг, вопреки его ритмической записи, должен быть сыгран коротко. Приведем, пользуясь анализами Штеглиха, три примера.

Сначала — совсем простой. В следующей мелодии из «Идоменея»:

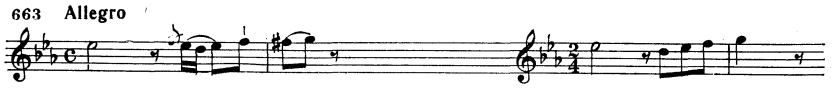
662 Andante



форшлаг исполняют иногда как долгий, то есть придают ему длительность шестнадцатой. Между тем f^1 перед заключительным e^1 явное задержание, и оно подчеркивается еще и тем, что падает на первую, то есть акцентируемую, долю такта. Короткий форшлаг усилит этот мелодический акцент. Если же сыграть форшлаг как шестнадцатую, то акцент будет весьма существенно ослаблен, и к тому же f^1 воспринимается как проходящая нота.

Второй пример несколько сложнее. Речь идет о первом такте темы из Концерта для фортепиано с оркестром Es-dur (К. 482):
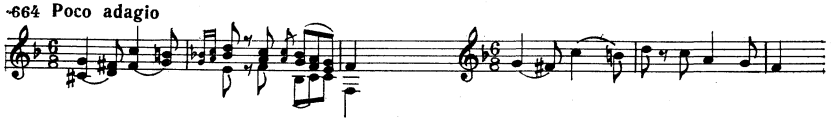
663 Allegro



В гармоническом сопровождении — выдержанная Es-dur'ная гармония. Несмотря на это, было бы неверным рассматривать форшлаг f^2 как задержание первой степени, а следовательно, d^2 как вспомогательную ноту между двумя es^2. Почему именно? Потому что такое истолкование противоречило бы сущности мелодии — устремлению к g^2 через d^2; это d^2 — вводный тон, направляющий движение вверх — интонационно играет более важную роль в мелодии, чем предшествующее es^2. Вот почему следует считать es^2 после паузы задержанием первой степени к опорной ноте d^2 — форшлаг должен быть коротким.

Особенно интересен пример из Poco Adagio «Линцской симфонии» C-dur (К. 425):

664 Poco adagio



ибо здесь решение вопроса об истолковании форшлага связано с тем, как трактовать основное «тактовое движение». Если оно слагается из шести одинаковых восьмых или, как пишет Штеглих, из «шести одинаковых шагов... и каждая восьмая акцентируется сама по себе» (то есть утеряна выразительная иерархия тактовых долей), то b^1 в мелодии, опирающееся на субдоминантовую гармонию параллельной тональности, воспринимается как звук, имеющий самостоятельное мелодическое значение, а предшествующий форшлаг c^2 — как задержание

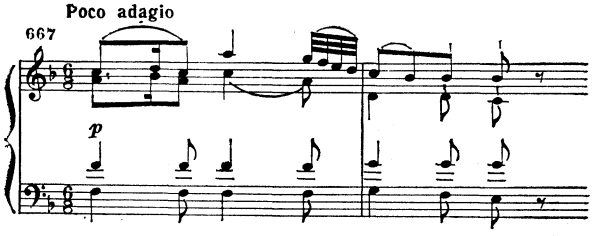
первой степени, то есть как долгий форшлаг, равный шестнадцатой. Но будет ли правильным такое понимание «тактового движения»? Штеглих отвечает отрицательно. По его мнению (и с ним нельзя не согласиться), «тактовое движение» здесь — хореическое, оно характеризуется чередованием длинной ноты и короткой, четверти и восьмой. Первые две доли каждого полутакта образуют некое единство. При таком понимании «тактового движения» восьмая b^1 воспринимается как задержание к a^1, а форшлаг c^2 — как задержание второй степени, то есть как форшлаг, который должен быть сыгран коротко, чтобы не обесценить задержание b^1. Моцарт, как полагает Штеглих, имел в виду именно этот исполнительский вариант, то есть не такое прочтение:



а такое:



Предположение Штеглиха основано как на том, что в предыдущем такте (то есть до такта с форшлагом) задано хореическое метроритмическое движение, так и на том, что это движение установлено в самом начале темы:
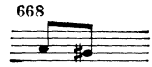


Кстати говоря, весь анализ может также служить дополнительным примером к приводившимся уже нами словам Л. Моцарта «такт делает мелодию».

2. В широко у нас распространенном издании сонат Моцарта под редакцией А. Б. Гольденвейзера имеется примечание к форшлагам во втором и четвертом тактах (и в аналогичных местах) Allegro maestoso

из фортепианной сонаты a-moll (K. 310): «Хотя форшлаг этот и написан как шестнадцатая нота, его следует играть как восьмую [в надстрочной расшифровке выписано]:

668



В тех случаях, когда этот мотив выписан без форшлагов (см., например, такты 10 и 12), — на этом месте всегда восьмые».

У играющего может создаться впечатление, будто Моцарт то ли по произволу, то ли по ошибке, в одном месте выписывает тот же самый текст восьмыми (кстати говоря, под лигой, указывающей на задержание), а в другом — форшлагом-шестнадцатой перед четвертью, но что обе записи означают одно и то же. Так ли это?

Е. и П. Бадура-Скода колеблются: сначала они предлагают ту же расшифровку форшлагов, что и А. Б. Гольденвейзер, а затем, находя «странной» неидентичность записи одинаковых мелодических оборотов, высказывают предположение, что Моцарт, вероятно, имел здесь в виду ритмические варианты.

Это предположение (особенно, если его уточнить и говорить об интонационно-ритмических вариантах) представляется нам справедливым.
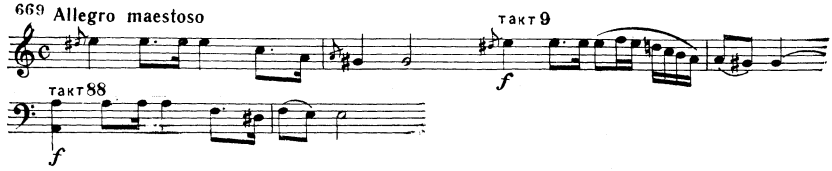
Но какой был смысл в вариантах Моцарта, для чего он их ввел?

Ответы на эти вопросы мы находим в статье Штеглиха. Он прежде всего привлек внимание к тому, в каких именно местах Моцарт использовал ту или иную форму записи:

669 Allegro maestoso

такт 9

такт 88
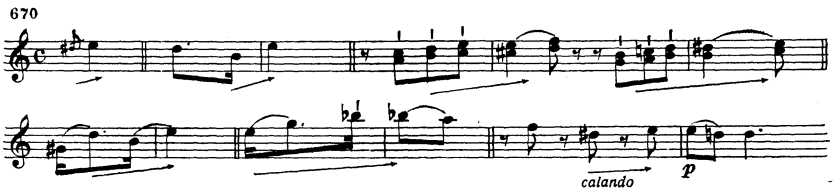


Нотация с форшлагом имеет место в первых тактах экспозиции, разработки и репризы — дважды в каждом случае. Во втором же восьмитакте и при проведении темы в басу (в разработке) использована другая форма записи — две восьмые. Очевидно, Моцарт имел в виду разную интонационно-ритмическую интерпретацию, и она обусловлена разным характером музыкальной выразительности этих мест: в первом случае сдержанным, во втором — более открытым и широким. На открытость и эмоциональный размах указывают ряд моментов: выставленный композитором знак forte, преодоление верхней мелодической границы в такте 9 (f^2!), расширение объема акком-

панирующих аккордов в такте 10 (f^1 вместо e^1); а в репризе — дальнейшее развитие этих моментов и использование широкого фактурного диапазона — мелодия помещена в относительно более низком регистре, а аккомпанемент в относительно более высоком. Возникает вопрос: не должно ли было явное различие «экспрессии» сказаться и на исполнении задержания, тем более что задержание падает на очень важное в интонационном отношении место в теме? Да, это так, о чем и свидетельствует запись Моцарта; там, где мелодия носит сдержанный характер, задержание записано форшлагом-шестнадцатой и четвертью; там же, где ее эмоциональная сущность изменилась, стала более открытой и широкой, — двумя восьмыми под лигой.

Р. Штеглих не дает конкретных указаний, как именно сыграть форшлаг. А нужно ли? Тот, кто услышит и поймет разный характер выразительности, сам найдет нужный вариант исполнения мелизмов.

Попутно Штеглих привлекает внимание к форшлагу *dis*^{2} (вводный тон!) в самом начале темы. Его нередко исполняют очень коротко и небрежно, не задумываясь о той роли, какую эта интонация играет на протяжении всей части, и не вслушиваясь в ее, интонации, развитие и угасание (calando!):



Форшлаг *dis*^{2} (на самой сильной тактовой доле) — зародыш всего этого. Он не должен быть поэтому сыгран слишком коротко (шестнадцатая, а не тридцатьвторая!) и без акцента. К тому же не следует забывать о моцартовском предписании — Allegro maestoso и о том, что такого рода темповые указания относятся не только к исполнению крупных, но и мелких нот.

В связи со сказанным позволим себе не согласиться с мнением Е. и П. Бадура-Скода, что в репризе форшлаг *dis*^{2} должен быть опущен на том основании, что ему предшествует *dis*^{2} в конце пассажа, которым заканчивается разработка[1].

[1] См. стр. 94. Высказывание А. Б. Гольденвейзера в его редакции более осторожно: «В автографе первые 8 тактов репризы не выписаны, а обозначены «da capo». Возможно, что форшлаг *dis* здесь можно пропустить». Мы, конечно, не считаем это возможным.

Вокальные задержания
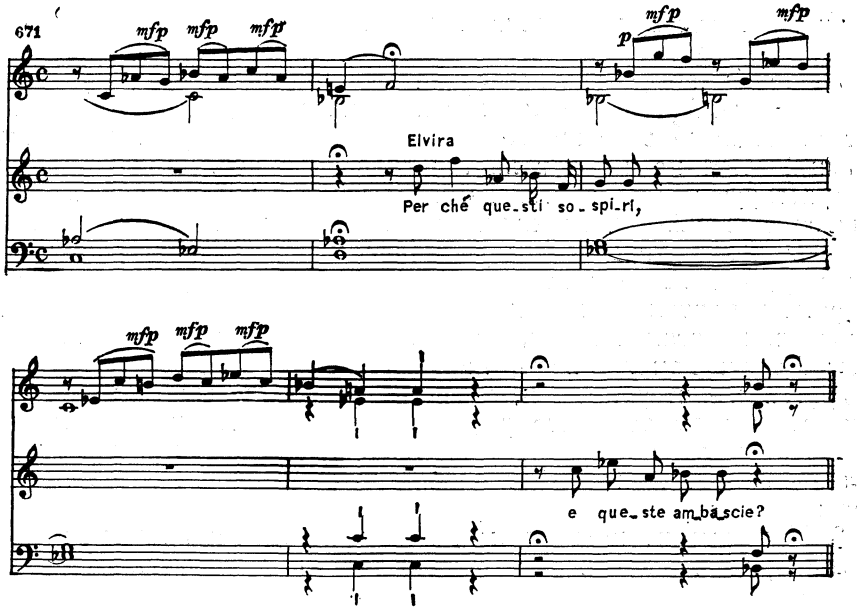
Говоря о вокальных задержаниях (иначе именуемых апподжатурами или вокальными акцентами) многие исследователи, и в их числе Е. и П. Бадура-Скода излагают два правила исполнения этих мелизмов, бытовавших во второй половине XVIII и даже в начале XIX столетия. Одно из них относится к двум нотам одинаковой высоты, встречающимся в конце фраз — чаще всего в речитативах или ариях, и гласит, что первую из этих нот надо спеть или сыграть на тон выше, чем она записана. Второе правило имеет в виду долгий форшлаг перед двумя нотами одинаковой высоты: первая из них не исполняется; она заменяется форшлагом.

Изложение правил расшифровки апподжатур проиллюстрировано в книге Е. и П. Бадура-Скода рядом удачных примеров. Знакомство с этим материалом принесет пользу читателю, ибо нередко на моцартовские апподжатуры не только в инструментальной, но и в вокальной музыке не обращают должного внимания и исполняют записанные ноты с «буквальной точностью», то есть безграмотно в самом элементарном смысле слова. Но нужно вместе с тем указать, что австрийские музыканты подошли к вопросу недостаточно широко и осветили только некоторые его стороны. Возможно, это произошло потому, что они, как сами пишут, обращаются, главным образом, к пианистам, а в моцартовском репертуаре пианистов не столь часто, как в репертуаре, скажем, певцов или дирижеров, встречаются вокальные задержания.
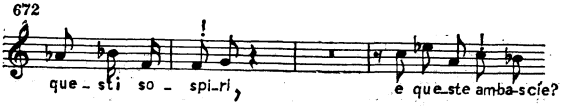
Р. Штеглих в своем исследовании поставил перед собой другие задачи и, вероятно, поэтому сумел подойти с большей тонкостью и большей широтой к разбираемой проблеме. В частности, он сумел показать, что в кадансах при двух повторяющихся нотах одинаковой высоты не во всех случаях обязательно первую из них играть выше второй и что в иных случаях эта первая нота может быть взята и ниже; что апподжатура не должна быть всегда исполнена по одному и тому же ритмическому трафарету; что само произнесение слова вносит в вокальные задержания индивидуальную ритмическую выразительность. И тут, как и во многих других случаях, решающую роль играет интонационный слуховой анализ, а не механическое выполнение правил.

Для того чтобы заинтересовать исполнителя тонкостями истолкования вокальных задержаний и показать, что их расшифровки вовсе не так однообразны, как может заключить неопытный читатель, прочтя «правила», изложенные Е. и П. Бадура-Скода, приведем три примера апподжатур, заимствованные из статьи Р. Штеглиха.

1. В отрывке из речитатива Донны Эльвиры («Дон-Жуан», второй акт) имеются в двух заключительных оборотах повторяющиеся одинаковые ноты — g^1—g^1 и b^1—b^1:



Драматическая коллизия и слова, которые произносит Эльвира (sospiri — вздохи, ambascie — горе), говорят о ее душевной скорби. И самим мелодическим построением, и динамикой эти «вздохи» явственно переданы уже в партии первых скрипок. Хотя в вокальной строчке слова «sospiri» и «ambascie» падают на ноты одной и той же высоты, Моцарт имел все основания полагать, что певица, опираясь на тогдашние исполнительские традиции, передаст эти вздохи-задержания и в своем пении. Заключительные обороты могли бы принять следующий вид:
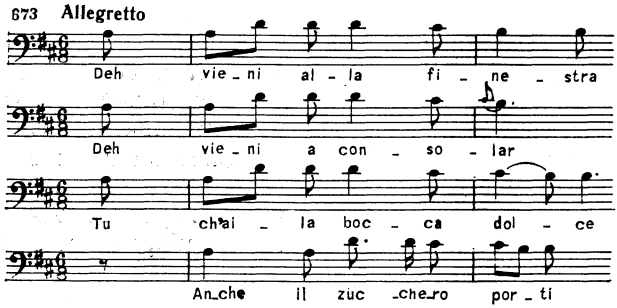


В те годы отдавалось, судя, скажем, по высказываниям Л. Моцарта, известное предпочтение задержанию сверху, то есть нисходящему ходу и слово «sospiri» могло бы быть спето по-иному: $f^1|as^1—g^1$. Однако, по-видимому, и в моцартовские времена и ныне музыкальная

певица, которая сумеет вслушаться и прочувствовать предшествующие ее словам выразительные обороты в партии оркестра, продолжит линию скрипок e^1—f^1, поведет ее дальше и споет f^1—g^1, а не as^1—g^1. Слово же «ambascie» певица исполнит на c^2—b^1, иными словами возьмет нисходящее задержание, и оборот этот прозвучит как заключительный ответ на вздох в партии скрипок b^1—a^1. Тонкое сочетание контрастирующих и противопоставляющихся нисходящих и восходящих задержаний-вздохов придаст отрывку необходимую цельность.

Этот пример привлекает внимание к тому характерному обстоятельству, что Моцарт выписывал обычно такого рода мелодические обороты в партии инструменталистов более точно, чем в вокальных строчках, полагая, видимо, что сама драматическая ситуация и словесный текст помогут певцу найти нужную мелодическую интонацию. С другой же стороны, приведенный пример может служить лишним доказательством того, что расшифровка моцартовских украшений не может быть произвольной, продиктованной лишь данным моментом, а должна опираться на охват целого, пусть и целого лишь небольшой фразы.

2. Примеры из канцонетты Дон-Жуана показывают, как сам Моцарт по-разному заканчивал один и тот же мелодический оборот:
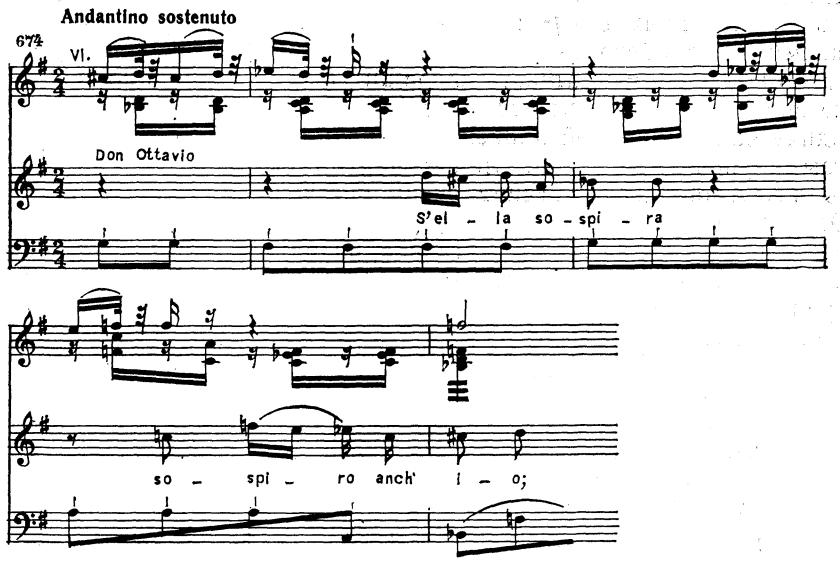


Из четырех случаев Моцарт лишь один раз записал это окончание в виде двух повторяющихся одинаковых звуков. Конечно, он не мог тогда предположить, что найдется исполнитель, который столь плоско закончит эту фразу. Моцартовская нотация указывала певцу на задержание, и его наиболее распространенная форма — в данном случае *cis* ^{1} — *h* — была хорошо известна не только профессионалам, но и мало-мальски грамотным любителям. Однако простейшая и широко известная расшифровка апподжатуры не была раз и навсегда установлен-
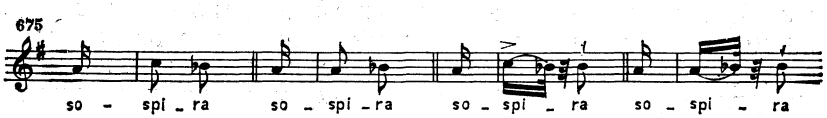
ной схемой, а являлась лишь основной формой ее истолкования, которая менялась в зависимости от обстоятельств и от характера выразительности. В данном случае Моцарт не счел, по-видимому, возможным эти варианты предоставлять вкусу певца и выписал их в нотном тексте.

3. Еще на одном примере из «Дон-Жуана» Р. Штеглих показывает, как сам исполнитель, вслушиваясь в течение музыки, может внести тонкие варианты в истолкование вокальных задержаний.

В арии Оттавио «Dalla sua pace» имеются такие такты:
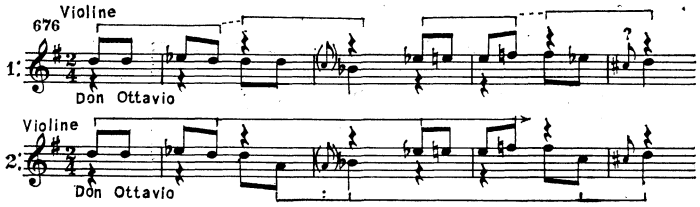


В конце первого вокального оборота на слове «sospira» Моцарт не выписал задержания; в предыдущем же такте в партии скрипок указал его. Слова «sospiro anch'io» положены на два выразительных задержания: двойное хроматическое нисходящее задержание $f^2 — e^2 — es^2$ и хроматическое восходящее — $cis^2 — d^2$. Эти задержания Моцарт, конечно, выписал. Само собой разумеется, что и первый вокальный оборот не должен заканчиваться плоским повторением двух одинаковых нот $b^1 — b^1$; что и здесь на слове «sospira» должно быть задержание. Возникает, однако, вопрос о форме этого задержания: спеть ли его сверху или снизу, в обычной стандартной ритмической форме или в ритмически варьированном виде (допустим, в том, в каком он записан в партии скрипок). Вот четыре возможные версии:
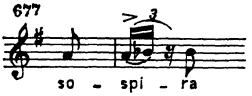


Какая из них наиболее убедительна? Первая версия приведет к очень явному расчленению четырехтакта на две отдельные части: нисходящее задержание c^2—b^1 после предшествовавшего ему нисходящего задержания es^2—d^2 в партии скрипок замкнет первую половину четырехтакта; в этом окончании окажется больше завершающей силы, чем в задержаниях e^2—f^2 и cis^2—d^2 второй половины четырехтакта. По-иному будет обстоять дело во второй версии: восходящее задержание a^1—b^1 в данном контексте содержит в себе интонационное устремление вперед и объединит четырехтакт, так как в этом случае и общая мелодическая линия всей приведенной вокальной строчки a^1—b^1—c^2—d^2 (паузы опущены) и общая линия партии скрипок d^2—es^2—e^2—f^2 (и здесь паузы опущены) станут очень явственными для слуха.

Одна из характерных особенностей зрелого классического стиля — непрерывное и естественное мотивное развитие, и Моцарта, великого представителя этого стиля, могла удовлетворить лишь вторая версия, которая ведет к тому, что оба голоса, развиваясь, объединяются в некое органическое единое целое:



Однако сказанным не исчерпывается вопрос об истолковании апподжатуры в партии Оттавио. Необходимо решить, какая из ритмических форм восходящего задержания здесь уместнее — простая или варьированная. Первая совпадает с формой заключительного задержания cis^2—d^2, а одинаковое (в данном случае одинаковые концовки), как уже отмечалось, нередко содержит в себе больше «расчленяющей силы», чем разное. Варьированная же трактовка апподжатуры объединит весь четырехтакт, в частности и благодаря тому, что свяжет вокальную партию с партией скрипок. Моцарт, вероятно, и предполагал, что певец на слове «sospira» последует за интонационно-ритмической фигурой в партии скрипок, так как партия эта, собственно говоря, только и передает эмоции Дона Оттавио. Впрочем, певец вовсе не

должен в точности скопировать скрипичную фигуру. Он может внести в нее некоторые тонкие изменения и спеть задержание приблизительно так:



Последовательность совершенно одинаковых «вздохов» у скрипок и у певца могла бы привести к упрощению мелодической линии, к потере интонационной устремленности, к неподвижности. Приведенный вариант (ускорение «вздоха» по сравнению со «вздохами» скрипок) способен устранить эту опасность.

Все сказанное позволяет хотя бы в виде гипотезы ответить на вопросы, которые могут возникнуть у читателя: почему, собственно говоря, композиторы XVIII и даже начала XIX века не указывали в апподжатурах вместо двух одинаковых нот правильную их мелодическую последовательность? неужели так трудно было с давних времен выписывать вместо, допустим, *c—c* в конце фразы задержание *d—c* (то есть ту единственную форму расшифровки апподжатуры, которую указали Е. и П. Бадура-Скода)? Думается, что принятый в прошлом вид записи может быть объяснен лишь следующим: в годы, когда импровизация играла огромную роль в музыкальном искусстве, композиторы своей нотацией предоставляли исполнителям возможность поразному прочитывать вокальные задержания, ждали от них различных вариантов произнесения, полагали, что варианты эти — проявление творческого начала — внесут жизненность, живость и естественность в музыкальную интерпретацию.

Наш очерк подошел к концу. На поставленный в заголовке вопрос «Как играть Моцарта?», мы стремились дать ответ, подойдя к нему с разных сторон: во-первых, с точки зрения некоторых общих проблем теории исполнительского искусства; во-вторых, осветив некоторые частные, но существенно важные стороны интерпретации моцартовской музыки (звучность, метроритм, темп, артикуляция, орнаментика); в-третьих, дав по ходу изложения обзор той части современной музыковедческой литературы, которая вносит нечто принципиально новое и значительное в интересовавшую нас тему.

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МОЦАРТА, УПОМИНАЕМЫХ В КНИГЕ

Andante с пятью вариациями для фортепиано в 4 руки G-dur (K. 501) — 58;
Adagio для фортепиано h-moll (K. 540) — 31, 32, 75, 86, 149, 240, 287
Вариации на тему «Lison dormait» (K. 264) — 166
«Волшебная флейта» (K. 620) — 39, 57, 110, 150, 185, 294, 296
Восемь вариаций для фортепиано на тему голландской песни «Laat ons Juichen, Batavieren!» Хр.-Э. Граафа. G-dur (K. 24) — 353
Восемь вариаций для фортепиано на арию «Come un'agnello» (из оперы Дж. Сарти) A-dur (K. 460—454a) — 30, 129, 133
Восемь вариаций для фортепиано на песню «Ein Weib ist das herrlichste Ding von der Welt» F-dur (K. 613) — 118, 243
Двенадцать вариаций для фортепиано на Менуэт И.-Хр. Фишера C-dur (K. 179—189a) — 96
Двенадцать вариаций для фортепиано на тему «Je suis Lindor» А.-Л. Бодрона Es-dur (K. 354—299a) — 342
Девять вариаций для фортепиано на Менуэт Ж.-П. Дюпора D-dur (K. 573) — 128, 142
Десять вариаций для фортепиано на тему «Unser dummer Pöbel meint» (из зингшпиля Глюка). G-dur (K. 455) — 81, 97, 117,
«Дон-Жуан» (K. 527) — 19, 30, 38, 44, 100, 187, 306, 307, 325, 326, 362, 365
«Идоменей» (K. 366) — 357
Квартет для фортепиано, скрипки, альта и виолончели g-moll (K. 478) — 83, 137, 212
Квартет струнный B-dur («Охотничий квартет», K. 458) — 88, 95
Квартет струнный F-dur (K. 590) — 326
Квинтет для 2-х скрипок, 2-х альтов и виолончели c-moll (K. 406—516b) — 271
Квинтет для 2-х скрипок, 2-х альтов и виолончели C-dur (K. 515) — 343
Квинтет для 2-х скрипок, 2-х альтов и виолончели g-moll (K. 516) — 325
Квинтет для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны и фагота Es-dur (K. 452) — 142, 212, 238
«Komm lieber Mai und mache» (K. 596) — 46
«Cosi fan tutte» (K. 588) — 100, 101, 102, 184
Концерт для гобоя с оркестром C-dur (K. 271a) — 270
Концерт для кларнета (K. 622) — 19
Концерт для 2-х фортепиано с оркестром Es-dur (K. 365—316a) — 33, 81, 83, 84, 121, 128, 130, 131, 132, 136, 137, 191, 193, 197, 222, 227, 236
Концерт для скрипки с оркестром G-dur (K. 216) — 94, 108, 180, 242
Концерт для 3-х фортепиано с оркестром F-dur (K. 242) — 21, 43—44, 88, 136, 137, 145, 152, 182

Концерт для флейты (гобоя?) с оркестром D-dur (К. 314—285d) — 270
Концерт для фортепиано с оркестром F-dur (К. 37) — 207
Концерт для фортепиано с оркестром B-dur (К. 39) — 207
Концерт для фортепиано с оркестром D-dur (К. 40) — 207
Концерт для фортепиано с оркестром G-dur (К. 41) — 207
Концерт для фортепиано с оркестром D-dur (К. 175) — 151, 190, 221, 251, 254
Концерт для фортепиано с оркестром B-dur (К. 238) — 44, 98, 133, 140, 151, 152, 153, 204, 212, 223, 229, 241
Концерт для фортепиано с оркестром C-dur (К. 246) — 87, 91, 108, 133, 152, 204, 241, 254
Концерт для фортепиано с оркестром Es-dur (К. 271) — 33, 41, 81, 112, 133, 137, 204, 212, 221, 222, 224, 226, 228, 229, 234, 242, 243, 254.
Концерт для фортепиано с оркестром F-dur (К. 413—387a) — 38, 152, 188, 190, 204, 218, 227, 241, 259
Концерт для фортепиано с оркестром A-dur (К. 414-385p) — 38, 144, 188, 190, 204, 213, 218, 223, 226, 228, 237, 241, 254, 259, 287
Концерт для фортепиано с оркестром C-dur (К. 415—387b) — 38, 188, 190, 193, 204, 212, 218, 223, 228, 242, 243, 259
Концерт для фортепиано с оркестром Es-dur (К. 449) — 31, 43, 44, 45, 60, 69, 73, 75, 119, 123, 131, 148, 168, 204, 208, 209, 211, 212, 218, 223, 226, 229, 230, 241, 254.
Концерт для фортепиано с оркестром B-dur (К. 450) — 46, 112, 116, 129, 130, 223, 225, 226, 228, 229, 242, 243
Концерт для фортепиано с оркестром D-dur (К. 451) — 122, 190, 191, 193, 237, 259
Концерт для фортепиано с оркестром G-dur (К. 453) — 20, 108, 111, 137, 138, 143, 149, 152, 166, 175, 180, 190, 222, 223, 225, 228, 229, 231, 234, 241, 254, 287
Концерт для фортепиано с оркестром B-dur (К. 456) — 46, 138, 205, 210, 212, 223, 224, 228, 229, 232, 235, 254
Концерт для фортепиано с оркестром F-dur (К. 459) — 44, 70, 89, 131, 152, 175, 208, 210, 223, 224, 227, 228, 229, 236, 241, 246, 324
Концерт для фортепиано с оркестром d-moll (К. 466) — 19, 22, 31, 45, 67, 79, 82, 94, 96, 104, 116, 122, 152, 176, 207, 210, 213, 214, 215, 216, 217, 219
Концерт для фортепиано с оркестром C-dur (К. 467) — 131, 138, 175, 199, 201
Концерт для фортепиано с оркестром Es-dur (К. 482) — 22, 30, 33, 46, 50, 51, 59, 74, 87, 113, 115, 116, 120, 130, 131, 136, 141, 163, 175, 176, 177, 179, 186, 194, 195, 196, 201, 209, 210, 214, 215, 219, 220, 221, 241, 358
Концерт для фортепиано с оркестром A-dur (К. 488) — 23, 44, 68, 71, 110, 113, 142, 160, 164, 168, 174, 175, 177, 182, 198, 206, 208, 210, 212, 213, 214, 220, 221, 224, 225, 229, 241, 253, 301, 325
Концерт для фортепиано с оркестром c-moll (К. 491) — 29, 30, 41, 68, 71, 94, 96, 114, 123, 152, 153, 156, 167, 171, 177, 181, 186, 196, 198, 200, 201, 207, 209, 284
Концерт для фортепиано с оркестром C-dur (К. 503) — 29, 32, 39, 154, 155, 193, 219, 221, 284, 253.
Концерт для фортепиано с оркестром D-dur («Коронационный концерт» К. 537) — 41, 152, 178, 191, 194, 213, 241
Концерт для фортепиано с оркестром B-dur (К. 595) — 20, 41, 44, 45, 46, 56, 58, 63, 65, 69, 75, 87, 88, 91, 114, 115, 118, 129, 132, 142, 152, 162, 164, 183, 190, 198, 202, 203, 210, 213, 218, 219, 223, 224, 227, 228, 229, 233, 235, 241, 243, 259
Концертная симфония для скрипки, альта с оркестром Es-dur (К-364—320d) — 135
Концертное рондо для фортепиано с оркестром D-dur (К. 382) — 44, 74, 169, 179, 188, 190, 198, 212, 223, 227
Концертное рондо для фортепиано с оркестром A-dur (К. 386) — 144, 251
Маленькая жига для фортепиано G-dur (К. 574) — 330
Месса c-moll (К. 427—417a) — 185
«Похищение из Сераля» (К. 384) — 36

Прелюдия (фантазия) и фуга для фортепиано C-dur (K. 394—383a) — 19, 22, 43, 44, 168, 239
Пять дивертисментов для 2-х кларнетов и фагота (K. 439b) -- 157, 158,
Реквием (K. 626) — 58, 59, 157, 185
Рондо для фортепиано D-dur (K. 485) — 38, 75, 83, 91, 109, 129, 172, 178, 287
Рондо для фортепиано F-dur (K. 494 и 533) — 38, 85, 114, 233, 237, 261
Рондо для фортепиано a-moll (K. 511) — 29, 75, 118, 191, 193, 287
«Свадьба Фигаро» (K. 492) — 99, 101, 179
Серенада Хаффнера (K. 250) — 33
Серенада для духовых и контрабаса B-dur (K. 361—370a) — 19
Серенада «nacht Musique» для духовых c-moll (K. 388—384a) — 271
Серенада «Eine kleine Nachtmusik» для 2-х скрипок, альта, виолончели и контрабаса G-dur (K. 525) — 107, 119, 188
Симфония C-dur (K. 338) — 249
Симфония D-dur («Симфония Хаффнера», K. 385) — 36, 45, 103, 155, 201
Симфония C-dur («Линцская симфония», K. 425) — 305, 358
Симфония D-dur («Пражская симфония», K. 504) — 78
Симфония Es-dur ()K. 543) — 305
Симфония g-moll (K. 550) — 186, 188, 326
Симфония C-dur («Юпитер», K. 551) — 69, 70, 71, 72, 138
Соната для 2-х фортепиано D-dur (K. 448—375a) — 41, 142, 186, 287
Соната для фортепиано C-dur (K. 279—189d) — 98, 113, 329, 355
Соната для фортепиано F-dur (K. 280—189e) — 301
Соната для фортепиано B-dur (K. 281—189f) — 315, 352
Соната для фортепиано G-dur (K. 283—189h) — 261, 331
Соната для фортепиано D-dur (K. 284—205b) — 18, 41, 95, 106, 193, 329, 248
Соната для фортепиано C-dur (K. 309—284b) — 39, 41, 44, 327
Соната для фортепиано a-moll (K. 310—300d) — 30, 32, 44, 52, 75, 94, 107, 108, 109, 146, 166, 182, 327, 331, 350, 360
Соната для фортепиано D-dur (K. 311—284c) — 44, 124, 331
Соната для фортепиано C-dur (K. 330—300h) — 141, 144, 324, 331, 332
Соната для фортепиано A-dur (K. 331—300i) — 19, 39, 44, 64, 65, 66, 69, 75, 87, 88, 114, 124, 166, 177, 183, 287, 322
Соната для фортепиано F-dur (K. 332—300k) — 55; 64, 85, 103, 121, 193
Соната для фортепиано B-dur (K. 333—315c) — 129, 228, 233, 326
Соната для фортепиано c-moll (K. 457) — 43, 45, 49, 53, 54, 71, 75, 76, 95, 104, 124, 131, 166, 193, 201, 252, 261
Соната для фортепиано F-dur (K. 533 и 494) — 29, 38, 44, 56, 73, 85, 110, 112, 132, 140, 153, 169, 261, 287
Соната для фортепиано C-dur (K. 545) — 87, 91, 93, 183, 261
Соната для фортепиано B-dur (K. 570) — 62, 63, 75
Соната для фортепиано D-dur (K. 576) — 30, 75,
Соната для фортепиано и скрипки C-dur (K. 296) — 44
Соната для фортепиано и скрипки G-dur (K. 301—293d) — 106
Соната для фортепиано и скрипки e-moll (K. 304—300c) — 79, 140
Соната для фортепиано и скрипки A-dur (K. 305—293d) — 114, 251
Соната для фортепиано и скрипки F-dur (K. 376—374d) — 327
Соната для фортепиано и скрипки F-dur (K. 377) — 249
Соната для фортепиано и скрипки B-dur (K. 378—317d) — 115
Соната для фортепиано и скрипки G-dur (K. 379—373a) — 87, 115, 140, 324, 327
Соната для фортепиано и скрипки Es-dur (K. 380—374f) — 325
Соната для фортепиано и скрипки A-dur (K. 402—385e) — 57
Соната для фортепиано и скрипки B-dur (K. 454) — 39, 43, 70, 80, 83, 84, 97, 193, 253
Соната для фортепиано и скрипки A-dur (K. 526) — 324

Соната для фортепиано (клавесина) в 4 руки C-dur (K. 19d) — 151
Соната для фортепиано в 4 руки D-dur (K. 381—123a) — 41
Соната для фортепиано в 4 руки F-dur (K. 497) — 251
Соната для фортепиано в 4 руки C-dur (K. 521) — 68
Трио для фортепиано, скрипки и виолончели G-dur (K. 496) — 44, 117
Трио для фортепиано, скрипки и виолончели B-dur (K. 502) — 176
Трио для фортепиано, скрипки и виолончели E-dur (K. 542) — 39, 142
Трио для фортепиано, скрипки и виолончели C-dur (K. 548) — 88, 179, 186
Трио для фортепиано, кларнета и альта Es-dur (K. 498) — 19
Фантазия и фуга C-dur (K. 394) — 239, 287
Фантазия для фортепиано d-moll (K. 397—385g) — 19, 258, 287, 303
Фантазия для фортепиано c-moll (K. 475) — 30, 32, 43, 64, 85, 120, 153, 168, 177, 184, 239, 261, 302
«Фиалка», песня для голоса и фортепиано (K. 476) — 80, 97
Шесть вариаций для фортепиано на мужской хор «Salve tu, Domine» (из оперы Помзиелло) F-dur (K. 398—416e) — 128, 130
Шесть трехголосных фуг (обработка пяти фуг И.-С. Баха и одной фуги В.-Ф. Баха) для струнного трио (K. 404a) — 272

СОДЕРЖАНИЕ

От редакторов 3

Предисловие 5
Введение 7

Первая часть
ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МОЦАРТА

Звучность в произведениях Моцарта 13

Темп, такт, агогика и rubato 34
Выбор темпа 34
«Играть в такт» 47
Агогика и rubato 49
Особенности ритмической записи 56

Артикуляция 60

Орнаментика 77
Форшлаги 78
Форшлаги из одного звука 78
Акцентируемые форшлаги. 79
Неакцентируемые форшлаги 86
Вокальные задержания 99
Форшлаги из нескольких нот 111
Арпеджио 113
Группетто 115
Группетто над одной нотой 115
Группетто между двумя нотами 120
Группетто после ноты с точкой 121
Трели 125
Начало трели 125
Заключение трели 140
Пральтриллер 142

К проблеме Urtext'a 146
Некоторые вопросы фортепианной техники 158
«Экспрессия и вкус» 170

Вторая часть

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КОНЦЕРТОВ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Импровизационное орнаментирование 190
Игра генерал-баса 203
О сопровождении 215
Каденции и вступления 220
Начало каденции 222
Средняя часть каденции 228
Заключение каденции 233
Вступления 242
Примечания 248

Приложение

Л. Баренбойм

КАК ИСПОЛНЯТЬ МОЦАРТА?

Обзор современной литературы

Литература о Моцарте и место в ней книги Е. и П. Бадура-Скода 257
Композитор — произведение — исполнитель 266
Звуковой идеал Моцарта 281
Метроритм и темп у Моцарта 289
Артикуляция Моцарта 309
Об исполнении моцартовской орнаментики 345
Указатель произведений Моцарта, упоминаемых в книге 368