МАСТЕР-КЛАСС

КАК ИСПОЛНЯТЬ БЕТХОВЕНА

КЛАССИКА-XXI
МОСКВА 2007

УДК 786
ББК 85.315.3
К16

Составление, вступительная статья
А. Засимова

К16 Как исполнять Бетховена. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. — 236 с.

ISBN 978-5-89817-200-8

Составляющие сборник статьи российских и зарубежных исполнителей, педагогов и исследователей Э. Фишера, П. Миса, Г. Грундмана, Н. Фишмана, Н. Голубовской, Л. Баренбойма, А. Меркулова, А. Аронова дают исчерпывающее представление об интерпретации фортепианных произведений Бетховена.

В книге детально освещены вопросы аппликатуры, педализации и динамики, уделено немалое внимание анализу уртекста и редакций бетховенских сонат.

Издание адресовано педагогам музыкальных школ, училищ, вузов, студентам средних и высших учебных заведений искусств.

УДК 786
ББК 85.315.3

Охраняется Законом РФ «Об авторском праве и смежных правах». Воспроизведение книги любым способом, в целом или частично, без разрешения правообладателей будет преследоваться в судебном порядке.

ISBN 978-5-89817-200-8

© Засимова А. В., составление, 2005
© Издательский дом «Классика-XXI», 2007

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Фортепианная музыка Бетховена является важной частью репертуара современного исполнителя. Не подлежит сомнению, что Бетховен остается одним из наиболее часто играемых авторов. Его музыка всегда с любовью принимается широкой публикой, к ней на протяжении всей творческой жизни обращаются мастера исполнительского искусства и, одновременно, она представляет собой замечательную школу для молодых музыкантов.

Определенный парадокс есть в том, что произведения автора, который одним из первых начал сопровождать нотный текст подробными ремарками, выписывая не только динамические указания, темпы, но нередко проставляя даже педаль, аппликатуру и метроном, до сих пор сохраняют столько загадок и вызывают дискуссии среди музыковедов и исполнителей.

Творчество Бетховена всегда привлекало внимание исследователей. Особенностям его композиторского стиля посвящено немало трудов, созданных или переведенных в России. Иногда статьи такого рода объединялись в сборники[1].

Но кроме сугубо теоретических работ, существуют материалы, из которых исполнитель и педагог могут почерпнуть конкретные практические сведения.

С одной стороны, это исследования, в которых затрагиваются вопросы исполнительского стиля самого Бетховена. Благодаря подобным работам можно составить представление о том, как играл сам композитор, каковы были его взгляды на вопросы педагогики, как исполняли его музыку современники и ученики,

---

[1] В 1914 г. в Москве была опубликована книга Пауля Беккера «Бетховен», довольно часто упоминающаяся в последующих исследованиях, но до сих пор у нас не переиздававшаяся. В советские годы издан ряд достаточно крупных сборников статей, посвященных Бетховену и охватывающих различные аспекты исследования. Среди них, к примеру, сборник статей «Проблемы бетховенского стиля» (1932), составленный Б. С. Пшибышевским, где напечатаны труды немецких музыковедов Г. Галя, П. Миса, Г. Ноттебома, А. Шмитца, Г. Яловеца; значительный интерес представляет сборник статей «Бетховен» (в 2-х вып.; сост. Н. Л. Фишман, 1971-72), куда вошли исследования известных ученых-теоретиков — В. Бобровского, А. Климовицкого, Л. Мазеля, С. Павчинского, Ю. Холопова, и др., а также сборник «Из истории русской советской бетховенианы» (сост. Н. Л. Фишман, 1972), который содержит статьи самого разного плана, от просветительско-биографических до сугубо научных (среди авторов — А. Альшванг, Б. Асафьев, А. Глазунов, Б. Яворский и др).

на каких инструментах звучали его произведения и, следовательно, как нужно понимать его собственные ремарки. Известно, что сам композитор очень внимательно относился к точности воспроизведения указаний, содержащихся в его нотном тексте, и такого рода статьи представляются особенно ценными для современных музыкантов. Они способны приблизить нас к далекому по времени, скрытому за различными исполнительскими традициями и редакторскими советами первоисточнику и помочь найти нужное соответствие между индивидуальным пониманием музыки Бетховена и знанием его исполнительского стиля.

С другой стороны, своими мыслями о проблемах интерпретации сочинений Бетховена делились многие известные музыканты-исполнители. При этом они нередко давали конкретные рекомендации, касающиеся как вопросов стиля, так и методов работы над бетховенскими произведениями.

Но как раз подобные статьи разбросаны по разным, достаточно старым изданиям, и чтобы с ними познакомиться, надо потратить немало усилий и времени. Объединить в одной книге работы, посвященные исполнению музыки Бетховена, — и стало задачей настоящего сборника. Статьи, предлагаемые его читателю, охватывают почти все наиболее важные аспекты интерпретации: артикуляцию и аппликатуру, динамику, педализацию, проблемы темповых соотношений, т. е. те вопросы, которые встают перед любым педагогом или исполнителем.

Не всегда мнения музыкантов, пишущих об одной и той же проблеме, совпадают. Но именно это кажется особенно интересным, ибо многообразие мнений всегда дает более полную картину действительности и, к тому же, способно стать импульсом для собственных размышлений. Мы надеемся, что этот сборник будет интересен и полезен всем, кто играет и изучает фортепианную музыку Бетховена.

Хочется отметить, что привлекательность каждой статьи обусловлена творческой самобытностью, оригинальностью и яркостью каждого автора. Поэтому и в предисловии показалось логичным кратко охарактеризовать не только сами работы, но и их создателей.

Так как почти каждый автор в своей статье не мог остаться в рамках лишь одной, определенной проблемы, вынесенной в заглавие, а иногда и намеренно касался самых разных аспектов исполнительства, то делить сборник на разделы по отдельным вопросам интерпретации не представляется возможным.

Среди публикуемых работ четыре принадлежат зарубежным авторам — немецким исследователям творчества Бетховена Г. Грундману и П. Мису и знаменитому пианисту, дирижеру и педагогу Э. Фишеру. Значительную часть сборника представляют работы отечественных музыкантов: Л. А. Баренбойма, Н. И. Голубовской, А. С. Аронова, А. М. Меркулова, Н. Л. Фишмана.

Очерки Эдвина Фишера (1886 — 1960), открывающие сборник, затрагивают самые разнообразные аспекты интерпретации и тем самым как бы вводят читателя в круг вопросов, рассматриваемых другими авторами.

Фишера считают приверженцем традиции немецкого романтического пианизма. При этом он приобрел известность именно как выдающийся ин-

терпретатор сочинений Баха, Моцарта и Бетховена. Свойственное ему тонкое чувство стиля музыки венских классиков и точность воспроизведения авторского замысла всегда оставались предметом восхищения самых строгих критиков. Фишеру принадлежат каденции к фортепианным концертам Моцарта и Бетховена и редакции некоторых бетховенских сочинений. В сборнике опубликованы краткое эссе Фишера «О фортепианных произведениях Бетховена» из книги «Музыкальные наблюдения»[1], а также некоторые лекции, вошедшие в книгу «Фортепианные сонаты Бетховена»[2] и посвященные личности композитора, этапам развития и особенностям его фортепианного творчества, его инструментам и манере игры, отношению к темпу и метроному.

Речь Фишера отличается яркостью, образностью и живостью. Юмор у него соседствует с возвышенной искренностью слога, и в этом также ощущается близость к традициям немецкого романтизма. Но при всей занимательности повествования его высказывания остаются очень меткими и дельными, что неудивительно, так как Фишер был не только великим пианистом, но и замечательным педагогом — среди его учеников столь известные музыканты, как П. Бадура-Скода, Д. Баренбойм, А. Брендель.

Работы Герберта Грундмана и Пауля Миса (1889—1976) «Аппликатура Бетховена» и «Как Бетховен пользовался педалью?»[3] представляют значительный интерес как собственно мнением авторов по поводу рассматриваемых проблем, так и многообразием фактов и полнотой приводимого в статьях исторического материала. В статьях анализируются высказывания самого Бетховена и свидетельства его современников, подробно описываются особенности инструментов тех лет. Опираясь на серьезный научно-исторический фундамент, авторы подробно и обоснованно отвечают на практические вопросы интерпретации: каковы принципы бетховенской педализации и аппликатуры и как осуществить их на современном инструменте. П. Мис — музыковед и педагог, занимавший должности профессора в Высшей школе музыки и руководителя Института музыкального воспитания в Кельне, — личность чрезвычайно интересная; достаточно сказать, что одновременно с занятиями музыкой он изучал физику и математику в Боннском университете. Возможно поэтому его

---

[1] *Fischer E.* Musikalische Betrachtungen. — Wiesbaden, 1949; пер. на рус. яз.: Исполнительское искусство зарубежных стран. — Вып. 8. — М., 1977. — С. 215—217.

[2] *Fischer E.* Ludwig van Beethovens Klaviersonaten. — Wiesbaden, 1956; пер. на рус. яз.: Исполнительское искусство зарубежных стран. — Вып. 8. — М., 1977. — С. 164—167, 174—180, 185—188.

[3] Эти статьи являются частью трилогии «Этюды о фортепианной игре Бетховена и его современников» (*Grundman H., Mies P.* Studien zum Klavierspiel Beethovens und seiner Zeitgenossen. — Bonn, 1966). В переводе на русский язык первая из статей опубликована в сборнике: Музыкальное исполнительство. — Вып. 8. — М., 1973. — С. 172—188; немного ранее вышел в свет перевод на русский язык второй статьи: Музыкальное исполнительство. — Вып. 6. — М., 1970. — С. 217—261. Третья часть исследования Г. Грундмана и П. Миса, «Legato у Моцарта и Бетховена», до сих пор не опубликована на русском языке.

исследовательские труды, посвященные музыке, отличаются такой точностью языка и ясной логикой построения.

Статья «О бетховенской педализации» Льва Ароновича Баренбойма (1906 — 1985), выдающегося музыканта, автора многочисленных трудов по теории пианизма и фортепианной педагогике, изначально была создана как послесловие и дополнение к публикуемой работе Миса и Грундмана[1].

В другой статье этого же автора, «Аппликатурные принципы Артура Шнабеля»[2], дан своеобразный ключ к пониманию шнабелевского подхода к расстановке аппликатуры, иногда кажущейся излишне сложной или даже странной — недаром пианисты шутили, что в своей знаменитой редакции бетховенских сонат Шнабель расставлял аппликатуру скорее для недругов, чем для учеников или последователей. Тем не менее, в дальнейшем многие исследователи (в том числе и Баренбойм) обратили внимание на то, что предлагаемая Шнабелем аппликатура близка к аппликатуре самого Бетховена. Это стало особенно явным после знакомства исследователя с работой о бетховенской аппликатуре, написанной Мисом и Грундманом. Таким образом, публикуемая в настоящем сборнике статья Баренбойма, снабженная большим количеством нотных примеров, становится вполне обоснованным и полезным добавлением к сведениям, сообщаемым немецкими учеными.

Надежда Иосифовна Голубовская (1891 — 1975) — представительница петербургской пианистической школы, исследователь и педагог, автор каденций к концертам Бетховена, Гайдна и Моцарта. Музыка Бетховена занимала в репертуаре пианистки почетное место, нередко она давала концерты, программа которых состояла исключительно из его сочинений.

Н. И. Голубовская входила в число знаменитых русских и зарубежных музыкантов, чьи имена давно уже стали легендой. Среди ее собеседников и друзей — Л. Годовский, Э. Петри, А. Шнабель, Р. Казадезюс, А. Корто, Л. Бернстайн, Б. Бриттен, Р. Левина; уже в советские годы, будучи в пожилом возрасте, она ездила в Европу навестить своих коллег и подруг Маргарет Лонг и Анни Фишер.

С 1920 г. и до конца жизни Голубовская преподавала в Ленинградской консерватории. Про себя она говорила: «Я учу, потому что играю. Если бы я не играла, то не считала бы возможным учить».

Книга Голубовской «Искусство педализации» — один из основополагающих трудов на эту тему, когда-либо опубликованных в России. Написанная с большой мудростью и артистизмом, эта работа очень полно охватывает проблемы педализации, вовсе не являясь при этом лишь сводом нерушимых правил. Смысл книги гораздо глубже: ней рассказывается не только о разных спо-

[1] Первая публикация статьи Л. А. Баренбойма помещена в том же издании, что и перевод работы немецких ученых: Музыкальное исполнительство. — Вып. 6. — М., 1970. — С. 262—270. Печатается по изданию: *Баренбойм Л.* Музыкальная педагогика и исполнительство. — Л., 1974. — С. 261—273.

[2] Опубликована в сборнике: Вопросы музыкально-исполнительского искусства. — Вып. 3. — М., 1962. — С. 157—178.

собах обращения с педалью, но и о музыкальных закономерностях, диктующих способы ее употребления. В настоящий сборник включен фрагмент книги, посвященный Бетховену[1].

Статья Аркадия Самойловича Аронова (род. 1930) «Динамические указания Бетховена» представляет собой первую часть довольно значительной по объему работы «Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена», впервые опубликованной в годы, когда автор преподавал в Ленинградской консерватории[2]. Уже много лет Аронов живет и работает в США — он профессор двух известнейших музыкальных учебных заведений Нью-Йорка: Manchattan School of Music и The Mannes School of Music, — и его имя нашей публике сейчас знакомо меньше. Тем не менее, исследовательские труды Аронова, несомненно, стоят того, чтобы войти в круг читательских интересов современных исполнителей. В работе, включенной в настоящий сборник, автор подробно освещает особенности динамических указаний Бетховена и предлагает вариант истолкования их выразительного значения, в частности — их драматургической роли в построении сонатного цикла.

Особое место в нашем сборнике занимает статья Александра Михайловича Меркулова (род. 1951) «"Эпоха уртекстов" и редакции фортепианных сонат Бетховена»[3]. Она не касается напрямую исполнительства, но затрагивает очень существенный вопрос, неминуемо возникающий перед каждым пианистом и педагогом, изучающим сочинения Бетховена. Это вопрос доверия к существующим редакциям и изданиям уртекста бетховенских произведений, которых на нынешний день насчитывается уже немало.

А. М. Меркулов, профессор кафедры истории и теории исполнительства Московской консерватории, известен своими многочисленными исследованиями и публикациями, немалая часть которых посвящена именно различным редакциям[4]. Представленная в сборнике статья Меркулова отличается скрупулезной точностью, выверенностью приводимых данных, что делает ее непредвзятым и увлекательным путеводителем по изданиям уртекстов бетховенских сочинений.

Сборник завершает статья Натана Львовича Фишмана (1909 — 1987) «Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике». Н. Л. Фишман — один из самых авторитетных бетховеноведов не только в нашей стране, но и за рубежом.

---

[1] *Голубовская Н. И.* Искусство педализации. — М.—Л., 1967. — С. 63—79.

[2] Публикуется по изданию: Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Рахманинова, Дебюсси, Прокофьева и Шостаковича. Сб. статей. — Л., 1965. — С. 32—54.

[3] Печатается по изданию: Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 2. — Научные труды МГК им. Чайковского. — М., 1997. — С. 84—115.

[4] «"Венский уртекст" Гайдна в работе пианиста» (Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 11. — Сборник научных трудов МГК им. Чайковского. — М., 1997. — С. 88—97), «Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля интерпретации» (Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность. — М., 1991) и др.

Создатель значительных трудов о Бетховене, исследователь его рукописного наследия, Фишман одновременно был известным педагогом. Статья «Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике»[1] привлекает не только своей исследовательской стороной, богатством использованного материала и несомненной практической ценностью. При всей научной весомости, эта работа написана легким и очень обаятельным языком. В ней часто звучит речь самого Бетховена и его современников, что придает повествованию особенную живость, а в нашем сборнике делает ее своеобразным заключением, аналогичным шумановскому «Der Dichter spricht», завершающим этот небольшой «бетховенский цикл».

Благодарю кандидата искусствоведения С. В. Грохотова и кандидата искусствоведения, профессора А. М. Меркулова за советы и помощь в подготовке сборника.

А. Засимова

[1] Впервые напечатана в сборнике: Вопросы фортепианной педагогики. — В. 1. — М., 1963.— С. 118—157. Именно первая публикация была избрана для переиздания, так как она является более полной по сравнению вариантом, вошедшим в книгу: *Фишман Н. Л.* Этюды и очерки по Бетховениане. — М., 1982.

Эдвин Фишер

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ БЕТХОВЕНА

«" Хорошо темперированный клавир" — Ветхий завет, а бетховенские сонаты — Новый завет», — это определение Ганса фон Бюлова справедливо и сегодня. С тех пор для фортепиано не было создано ничего более всеобъемлющего и более глубокого.

В чем же причина? Фортепиано — нейтральный инструмент, оно не обладает особенными звуковыми эффектами; другие клавишные инструменты — старинный спинет, с его серебристым звуком, и орган — превосходят его в этом отношении, равно как и человеческий голос или любой струнный инструмент. Но именно нейтральность и делает его пригодным для выражения самых разнообразных и многогранных мыслей и характеров. Фортепиано способно имитировать как полифоничность органа, так и изящество чембало, оно воспроизводит аккорды духовых, обладает четкостью литавр и может напоминать звучание струнных; при умелом обращении его мелодию можно даже «спеть». Разумеется, все несовершенно, как несовершенна черно-белая копия по сравнению с картиной, чарующей своими красками, но фортепиано всегда остается нашим верным слугой. Бах и Бетховен использовали его именно в этом качестве. Если ныне композитора осенит хоть сколько-нибудь ценная мысль, он считает фортепиано непригодным для ее выражения и либо ищет инструмент, чье особое очарование способно усилить эффект его идеи, либо пишет для нескольких инструментов. Если бы последствия войны не ограничивали нас в средствах, мы продолжали бы писать симфонии для тысячи участников. А фортепиано? Оно используется только как ударный инструмент или добавляется для полноты звучания, оно низведено до игры аранжировок, и последствия не заставили себя ждать: слушатель начинает презирать фортепиано, а у исполнителя едва ли возникает желание и случай, чтобы исчерпывающе продемонстрировать свои собственные силы и возможности инструмента. Совсем иначе обстояло дело у Баха и Бетховена. У них было такое обилие музыкальных замыслов, что они поручали этому практич-

ному инструменту и те сочинения, которые, в сущности, следовало бы исполнять на других инструментах.

Среди фортепианных произведений Баха я нахожу сочинения, предназначенные для органа, для скрипки, для голоса, оркестра, спинета, даже для несуществующего инструмента, инструмента, который, подобно алгебраической формуле, выражал бы «музыку как таковую» и предельно концентрировал бы в себе логическое музыкальное мышление.

То же самое и у Бетховена. Какие великолепные вещи он доверил фортепиано! Целые симфонии, струнные квартеты, органные пьесы, ариозо, хоровые сочинения, речитативы, фуги для струнных и специфически фортепианные произведения — все это написано им для фортепиано. А сколько радости и счастья дарил он этим исполнителю! Репродуцирующему музыканту здесь есть в чем себя проявить: ему приходится угадывать, придавать окраску, чередовать оркестр и орган, быть актером, пианистом, певцом, исполнителем на струнных инструментах — и все в одном лице! Нет ничего удивительного, что благодаря общению с этой музыкой рождались великие пианисты.

Тем самым я подошел к воспроизведению бетховенских фортепианных сочинений в наши дни. Возможно, я самонадеян, но мне кажется, что мы стали слишком утонченными, слишком образованными. Мы так тонко чувствуем традиционные темпы, малейшие нюансы в трактовке, мы так точно осведомлены, что Бетховен хотел сказать, у нас есть издания, где на одну страницу бетховенского нотного текста приходится три страницы пояснений; мы точно знаем, что какому инструменту подобает, и не считаем фортепиано способным на «непианистичное» звучание. Нам знаком ранний Бетховен, Бетховен среднего периода творчества и поздний Бетховен. Мы прослеживаем тонкие различия в форме и тембре в отдельные периоды: когда Бетховен еще слышал и когда он оглох. Мы знаем очень много, однако нас не потрясают вулканы, в муках рождавшиеся в душе Бетховена, солнца, светившие ему, крики, раздиравшие ему сердце. А ведь в этом — залог будущего. Забудьте о фортепиано, стиле, воспитании, знании и постарайтесь внутренне пережить Бетховена. Заставьте фортепиано вновь звучать как орган, скрипка, литавры, свистите и пойте на нем, извлеките весь этот мир из мертвого царства нотных знаков на яркий свет; играйте «Лунную сонату», если хотите, как причитание над покойником, а траурный марш из сонаты ор. 26 инструментуйте на самый современный лад; превратите сегодня «Аврору» в идиллию природы, а завтра выразите ею свое отношение к миру; если вы послезавтра будете в состоянии душевного равновесия и сможете наслаждаться игрой формы, сыграйте ее «совершенной по форме», как

чистую музыку, ведь в этой сонате содержится все. Тогда вы обретете крылья и перенесетесь в царство подлинной фантазии, увлекая за собой ваших слушателей; вам позволено будет заглянуть туда, где пребывал дух Бетховена. Вас снова будет радовать этот прекрасный инструмент, который сегодня переливается всеми красками оркестра, а завтра издаст звуки, пришедшие из других миров.

Как же проникнуть в сокровенный мир Бетховена? Нужно взять те сочинения, в каких особенно ярко проявляется его первозданная духовная сила, те сравнительно мало известные пьесы, где он предстает перед нами в моменты созерцания, творчества. Это — схожая с его импровизациями фантазия ор. 77, багатели, каждая из которых звучит как будто на ином инструменте, и в первую очередь вариации на тему вальса А. Диабелли. Ни одному композитору еще не удавалось с такой полнотой охватить мир, предвосхитить эпохи, как это сделал Бетховен в названных вариациях. Здесь в тридцати трех превращениях показано, какими возможностями располагает фортепиано и каким образом гений может вложить в него живую душу.

Почтим же его память не скрупулезным следованием традиции — застывшей маске с лица некогда живого прошлого, — а огнем, зажженным от бетховенского огня. Пусть этот огонь будет лишь слабым отсветом, подобным сиянию звезды, отстоящей от нас на миллионы световых лет, но все же звезды, еще светящейся собственным светом, еще молодой и исполненной сил. *Ибо лучший способ служения* Бетховену — изучать его творчество, чтобы приблизиться к его высокому образу мыслей, к его возвышенному духу, а затем, полностью отдаваясь ему, своим исполнением воскресить этот дух.

Эдвин Фишер

ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ БЕТХОВЕНА[1]

Бетховенская фортепианная соната

Величественно творчество Людвига ван Бетховена. Огромна дистанция от первого до последнего произведения; какие миры постигает он на пути от простоты к философски-возвышенному, к которому он пришел в конце своей жизненной борьбы!

Никто из нас был бы не в состоянии вынести всю ту силу чувств, то неимоверное напряжение, какие вместила его душа. Перед нами лишь отражение этой борьбы, и, ослепленные, мы восклицаем: «Здесь жизнь, воплощенная в звуках!»

Большую часть его творчества составляют фортепианные произведения. Он подарил нам тридцать две сонаты, шесть концертов, многочисленные вариации, тройной концерт, сочинения для фортепиано и струнных, для фортепиано и духовых, фантазии и мелкие пьесы.

Опираясь сначала на И. К.[2] и К. Ф. Э. Бахов[3], он затем соприкасается с миром Моцарта, в большой мере впитывает Гайдна и Клементи[4], достигает кульминации в шедеврах ор. 53, ор. 57 и, наконец, все больше уходит в трансцендентальные сферы. Один еще раз он сорвет завесу, скрывающую от нас будущее: в 33 вариациях на тему вальса А. Диабелли[5] — обобщении и предвосхищении музыкального развития от Генделя до наших дней.

---

[1] Книга Э. Фишера «Фортепианные сонаты Бетховена» (*Fischer E.* Ludwig van Beethovens Klaviersonaten. — Wiesbaden, 1956) состоит из 9 лекций и краткого заключения, перемежающихся разбором всех 32 сонат. Мы помещаем в настоящем сборнике текст 5 лекций, а также вошедшее в книгу «Музыкальные наблюдения» (*Fischer E.* Musikalische Betrachtungen. — Wiesbaden, 1949) эссе «Фортепианные произведения Бетховена» (написано в 1921 г.).

[2] Бах Иоганн Кристиан (1735—1782) — немецкий композитор и клавесинист, известный под именем «миланский» или «лондонский» Бах; младший сын И. С. Баха.

[3] Бах Карл Филипп Эмануэль (1714—1788) — немецкий композитор и клавесинист, «берлинский» или «гамбургский» Бах; второй сын И. С. Баха.

[4] Клементи Муцио (1752—1832) — пианист, педагог, дирижер и композитор.

[5] Диабелли Антон (1781—1858) — австрийский композитор и музыкальный издатель.

Если в начале пути у Бетховена преобладала чистая радость музицирования, то со временем все сильнее проявлялся интерес к структуре, к симфонизму. Сонаты ор. 27 и ор. 31 снова свидетельствуют о взлете романтического пианизма, которому соответствует и более свободная форма. В этих сонатах, написанных в форме фантазии, сделан значительный шаг вперед и в области гармонии. Затем Бетховен привлекает для воплощения замысла все возможные формы: оркестровые, вариации, даже фугу; с их помощью возникают грандиозные отображения творческой воли Бетховена, его столкновений с миром, его видений. Затем верх берет желание писать все проще, «безыскуснее». В сонатах ор. 109, ор. 110 и ор. 111 с их по-детски непосредственными темами Бетховен достигает вершины, выражая высочайшие идеалы простейшими средствами. По мере того как он от выразительных средств оркестра возвращается к средствам струнного квартета, меняется и содержание его произведений: то, что прежде было субъективной исповедью, приобретает теперь общечеловеческое, непреходящее значение.

Путь Бетховена от виртуоза через творца к провидцу, более того — к мистику подразделяют на три периода. Лист охарактеризовал их так: l'adolescent — l'homme — le Dieu[1].

Такие же этапы развития фортепианный стиль Бетховена проходит и с точки зрения инструментальной техники, и потребовалось бы специальное исследование, чтобы показать все его превращения: проследить, как фигуры стиля рококо превращаются в благородные спокойные линии, как фигурации постепенно овладевают всей клавиатурой, как аккордовое сопровождение становится более самостоятельным и расширяется, все более передавая одни лишь душевные переживания, как затем присоединяется эффект педализации, пока, наконец, в последних произведениях форма, свободная от всех чисто пианистических эффектов, не становится зеркалом глубочайших познаний, высочайших идеалов, увиденных духовным взором <...>.

В этой связи я коснусь глухоты Бетховена. Нет сомнения, что она его сильно сковывала при общении с людьми, огорчала, делала его подозрительным. Бесспорно, бывали мгновения, когда ему недоставало чувственно-материального восприятия звучания, но если вообще существует свидетельство тому, что *дух опережает реальный мир*, то таким свидетельством может служить его творчество. Неверно, будто последние сочинения Бетховена плохо звучат. Нет лучшего способа выразить

[1] Юноша — муж — бог (*франц.*).

то, что он хотел сказать. В этом убеждаешься при попытке внести коррективы, ставшие возможными благодаря возросшему объему клавиатуры в современных инструментах. Бетховен хотел именно того звучания, такого широкого расположения, и он внутренним слухом слышал все в точности так, как оно звучит для наших ушей.

В чем же отличие творчества Бетховена от творчества других композиторов, например, так называемых романтиков? В «симфоничности», в органичности его формы. Здесь нет нанизывания красивых музыкальных мыслей, нет также широкого диапазона настроений. В его произведениях все пригнано, выстроено, сцементировано, будто камень к камню, и каждый из них опирается на нижележащий, несет на себе следующий. Любой такт, любой раздел обретает всю меру своей значимости, своей действенности лишь в соотношении с целым, все точно рассчитано и высказывает то, что до́лжно высказать, только на *том месте*, где находится. Нет никаких излишних повторений, никакого многословия. На переднем плане неизменно стоит действие, и мы всегда точно знаем, с каким из разделов формы в каждый данный момент имеем дело.

Эта неразрывная связь каждой ноты с целым, эта внутренняя логика и доставляет нам, в особенности мужественным личностям, высокое наслаждение и укрепляет наш дух. Мне здесь вспоминается высказывание Вальтера Рицлера[1] относительно целого ряда прославленных сочинений Бетховена, в которых воплощен «классический» стиль абсолютной музыки: «Осуществилась лелеянная десятилетиями мечта всех тех, кто трудился над созданием новой сонатной формы. Создана форма, построенная на контрастах и доведенная в своем развитии до совершенства, форма свободная и в то же время строгая. Свободная, поскольку она дает безграничные возможности изложения тематического материала; связанная, так как она не допускает ничего, что было бы несовместимо с тенденциями развития тематизма; строгая еще и потому, что вынуждает композитора выбрать из множества возможностей одну — обеспечивающую "совершенное", то есть непрерывное плавное развитие целого. Лишь при выполнении этих условий создается впечатление, что звучание должно быть только таким, какое оно есть, и никаким иным; и не потому, что человеку так захотелось, а потому, что это предопределено самой природой».

Бетховен апеллирует к логическому мышлению, к готовности слушателя участвовать в созидании. Он достигает стройности, последова-

[1] Рицлер Вальтер (1878—1965) — немецкий искусствовед и музыковед.

тельности, логичности формы, где все с огромной целенаправленностью устремлено в одну точку благодаря строжайшей внутренней дисциплине. Сколь многое он исключал, сокращал, упрощал и облагораживал! Побуждения к этому были *морально-этического* свойства. В жестокой борьбе с внутренним демоном, в отказе от дешевых эффектов, в умении сохранять меру, равновесие, в способности обуздать инстинкты сказывается мастер, проявляется подлинное нравственное величие.

Но разум и воля — не единственные стимуляторы Бетховена. В творческом процессе участвует и подсознание. Отчего он властен создавать немногими аккордами возвышенную торжественность, вызывать благоговейный трепет перед всем, что свято? Здесь первичные ощущения обратились в звуки; так не будем же задаваться вопросами «как» и «почему», пусть это останется его тайной.

Теперь об интерпретации. Она останется неразрешимой задачей, если индивидуальность исполнителя не совпадает с индивидуальностью Бетховена. Однако маловероятно, чтобы смертный пианист полностью уподобился бессмертному Бетховену, то есть достиг такого же величия и таких же вершин. Невозможно пережить и все бетховенские ощущения как свои собственные. Но, согласно известному закону, выразить можно лишь то, что пережил сам — пусть даже интуитивно; исполнение бетховенских произведений требует полной самоотдачи, привлечения всего жизненного опыта.

На этом пути исполнителя подстерегают две опасности: одна — чересчур увлекшись, воспользоваться бетховенской музыкой для выражения своих собственных чувств; другая — рабски следовать всему, что предписано нотным текстом. Вот и приходится лавировать между Сциллой и Харибдой[1]: нельзя ни сверх меры выказывать самого себя, ни внутренне окаменеть от вящего почтения к тексту.

Тут разверзаются небеса, и раздается божественный спасительный глас: «возлюби его и его творения, и ты без труда станешь его слугой и провозвестником, оставаясь в то же время самим собой. Своей энергией, теплотой и любовью ты заставишь людей зажечься и светиться его силой, его духом, его любовью».

[1] *Сцилла и Харибда*—по верованию древних греков, два чудовища, обитавшие на прибрежных скалах по обе стороны Мессинского пролива и поглощавшие мореплавателей; *между Сциллой и Харибдой* — положение, когда есть опасность и с той и с другой стороны.

Фортепианная игра Бетховена

Разрешите для начала сказать несколько слов о фортепианной игре Бетховена.

Некогда я выдвинул положение, согласно которому люди определенной конституции наиболее пригодны для интерпретации сочинений, написанных композиторами сходной с ними конституции. Это означает, что, например, коренастые люди с толстыми, мясистыми руками предрасположены к исполнению сочинений схожих по складу людей, то есть людей, относящихся к типу пикников, в то время как худому, длиннопалому, высокому, жилистому человеку ближе сочинения такого же, как он, человека, то есть композитора астенического типа.

Подойдя с этой точки зрения к представителям фортепианного исполнительства, мы убедимся, что это положение в целом справедливо. Можно сослаться на исполнителей произведений Бетховена и Брамса в лице пикников Рубинштейна и д'Альбера, на Листа как исполнителя Шопена и собственных произведений и Корто как исполнителя Шопена и Листа. Иногда такая предрасположенность доходит даже до сходства в чертах лица, сходства внешнего облика в целом. Но основное здесь — туше. Композиторы с мягкими руками и толстыми подушечками пальцев сочиняют тоже «толсто». Пример этому — Регер. Всему его складу было присуще нечто моллюскообразное, его туше обладало неслыханной мягкостью, а *pianissimo* было неподражаемым. Люди определенной конституции сочиняют как бы для самих себя, то есть они — неосознанно— пользуются своими преимуществами, и поэтому для исполнения их сочинений необходимы родственные натуры. Широкая манера письма таких [пианистов], как Гензельт[1], фортепианная техника Листа объясняются их длиннопалыми руками, способными к вибрации и большому растяжению. И не случайно Бузони и Зауэр были великими интерпретаторами Листа. Можно сослаться еще на параллель Лист — Паганини.

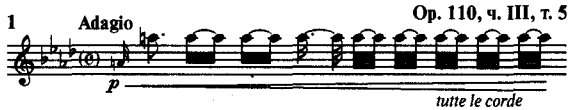
Бетховена скорее можно отнести к типу пикников, и его сочинения требуют пастозного звучания, широкого, полнозвучного пения. И все же в его характере не только пафос, не только широта; это в гораздо большей степени было свойственно Брамсу. Когда в Доме Бетховена в Бонне приглядываешься к гипсовому слепку с руки Бетховена, поражаешься тому, что кончики пальцев довольно сильно заострены. Это

[1] Гензельт Адольф Львович (1814—1889) — русский пианист, композитор и педагог.

совсем не совпадает с утверждением, будто у него были очень широкие кончики пальцев. Черни[1] говорит, что его игра «отличалась необычайной силой, характерностью, неслыханной виртуозностью и беглостью. Никто не мог сравниться с ним в скорости исполнения гамм, двойных трелей, скачков. Его посадка во время игры была образцово спокойной, благородной и красивой, без малейшей гримасы; пальцы его были сильными и на кончиках сплющены от частой игры. Он требовал от других такого же несравненного *legato*, каким владел сам». Об этом сообщают и современники, в особенности относительно исполнения секстаккордов в концерте C-dur op. 15.

В манускрипте сонаты op. 109 то и дело встречаются пометки *ligato* и *legato*, сделанные (вероятно, для дружившего с ним исполнителя) рукой Бетховена красным карандашом. Фортепиано того времени не выдерживали его титанической игры. Имея в виду аккорды в I части сонаты op. 31 № 2, он сказал: «Фортепиано должно греметь!»

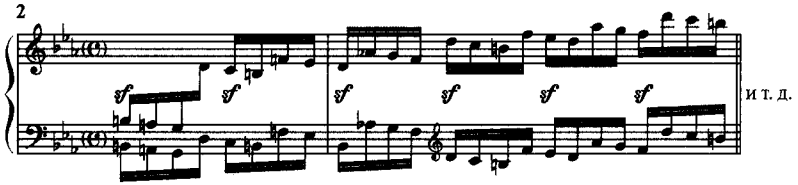
Кто-то, навестивший графиню Мальфатти[2], находившуюся уже в весьма преклонном возрасте, слышал ее все еще восторженные отзывы об игре Бетховена, в то время как его сочинения, видимо, не встречали в этом кругу особого сочувствия. Многие его аппликатуры свидетельствуют о полном осознании трудностей; он использовал также смену пальцев и в особенности «дрожание», причем второй тон повторялся лишь слабо. Я имею в виду место из скерцо виолончельной сонаты op. 69 или же Adagio из сонаты op. 110:



Его *sforzato* имеет особое значение. Кажется, будто он привносит в игру часть своей индивидуальности; нередко он акцентирует слабые доли такта, так что невольно думаешь, не стремится ли он тем самым воспрепятствовать провалам звучности — результату школярского подчеркивания сильной доли такта. Многие *sforzato* при пассажах в обеих руках также позволяют предположить, что он хотел этим облегчить одновременную игру двумя руками — соната op. 111, т. 26 и далее:

[1] Черни Карл (Карел) (1791—1857) — австрийский пианист, композитор и педагог; ученик Бетховена.

[2] Речь, вероятно, идет о Терезе фон Мальфатти (1792—1851), пианистке и приятельнице Бетховена.

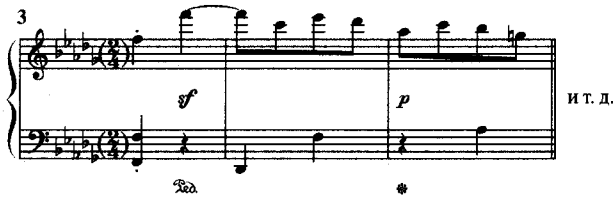


Другое отличительное свойство его игры — *subito piano* после *crescendo*. Многие *crescendo* на выдержанных нотах были неисполнимы, но важны для исполнения как иллюзия.

Самый обширный арсенал выразительных средств его фортепианного искусства использован в вариациях на тему вальса Диабелли, предвосхищающих будущее, как никакое другое сочинение.

Бетховен в огромной мере способствовал развитию искусства педализации, добившись совершенно новых эффектов. Вот несколько примеров.

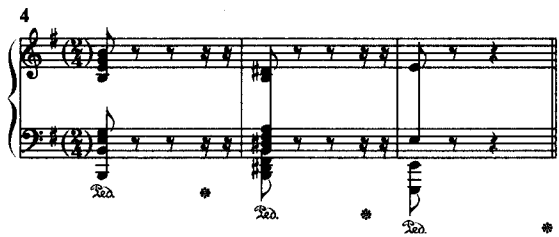
В трио II части сонаты ор. 110:



Здесь педаль должна браться почти до начала новой гармонии. Лучше всего это достигается полупедалью.

Для оживления ритма мы используем педаль в сонате ор. 101, начиная с т. 29; берут ее всегда на первую и четвертую восьмую, благодаря чему выявляется нотированный ритм и невесомость данного места.

О точности применения Бетховеном педали свидетельствует пример из заключения II части фортепианного концерта G-dur ор. 58:



Речь идет о дроблении восьмой паузы на две паузы шестнадцатые, которые предписаны Бетховеном из-за педали.

Бетховен использовал педаль и для затушевывания настроения, как бы для пейзажной живописи, например, в конце I части сонаты ор. 81a, в речитативах сонаты ор. 31 № 2 и в Largo фортепианного концерта c-moll ор. 37. Здесь исполнитель, учитывая возможности инструмента, должен решать, насколько возможно теперь следовать бетховенским указаниям педали. У него всегда были свои основания для педализации.

Бетховен применял также левую педаль, и его предписания в сонатах ор. 27 № 2 и ор. 106 надо точно соблюдать. Однако нужно помнить, что обозначение *senza sordino* относится к правой педали, а не к левой; последняя обозначается *una-, due-, tre corde*[1].

Враги Бетховена считали, что он насилует фортепиано, производит педалью конфузящий шум, что его игре недостает ясности и чистоты.

Об упражнениях

Как и большинство занятий, требующих определенного уровня культуры, занятия на инструменте складываются по-разному для различных индивидуальностей и зависят и от способностей учащегося, от его конституции, в частности от строения руки, и от склада его ума, от того, что именно ему легко или трудно дается.

Но одно правило относится ко всем: нельзя бездумно заниматься повторением, надеясь таким образом преодолеть трудности. Идет ли речь о тренировке памяти и определенных движений или о понимании структуры — в любом случае быстрее продвинется тот, кто мыслит, и мыслит остро. Дело в том, что сама техника — не в пальцах, а в голове.

Мария Терезия[2] однажды поручила своему камергеру барону ван Свитену — другу Моцарта[3] — потребовать от Фридриха Великого[4] возвращения графства Глац. Фридрих Великий выслушал его и произнес: «Господа в Вене, вероятно, полагают, что у меня подагра в голове, а она — в ногах». Затем он восторженно рассказал о состоявшемся накануне

---

[1] Одна, две, три струны (*итал.*).

[2] Мария Терезия (1717—1780) — эрцгерцогиня австрийская, императрица Священной Римской империи.

[3] Другом Моцарта был барон Готфрид ван Свитен (1733 или 1734—1803) — сын Герхарда ван Свитена (1700—1772), придворного врача и советника Марии Терезии.

[4] Фридрих II Великий (1712—1786) — прусский король.

визите И. С. Баха и сыграл барону тему, которую он дал Баху для импровизации. Бах из этой темы создал великолепное сочинение: «Музыкальное приношение».

Пристальное наблюдение за самим собой, осознание двигательных процессов, затруднений и их причин помогают выявить проблему и решить ее, полностью сосредоточивая на ней внимание. А. Корто очень хорошо сформулировал эту мысль в предисловии к учебному изданию шопеновских этюдов: «Работать, но не только над трудным пассажем, а над заключенной в нем трудностью как таковой, возвращая ей ее элементарный характер».

Одно из первичных движений в мире — это движение одноклеточных морских животных, раковин и устриц, когда они раскрываются и закрываются. К таким первичным движениям всего живого относятся также движения нашего сердца и легкого. Сжатие и расслабление лежат и в основе работы мышц, и наше внимание должно быть обращено особенно на расслабление, а не только на сокращение.

В сущности, при игре на фортепиано не так уж много форм движения; почти всю фортепианную музыку можно исполнить с помощью пяти-шести комбинаций таких форм. Трудность чаще всего заключается в смене движений или же в одновременном их применении — часто противоположно направленных — в обеих руках; длительное повторение одного и того же движения также утомляет.

При любом затруднении наступает сокращение мышц — защитная реакция природы. Но сокращение, в свою очередь, не дает мышце отдохнуть от напряжения, препятствует притоку свежей, неотработанной крови. Поэтому основное правило гласит: обходиться минимумом движений, напряжений и сокращений мышц. Необходимо ощущать аппарат полностью свободным, уметь в любой момент восстановить расслабление. Нельзя представить себе, сколько сил тратится напрасно. А ведь раскованная игра, свободный удар — это и есть то, что позволяет звуку нестись и делает его красивым, а движение — пластичным. Наш враг — конвульсивность, и не только в фортепианной игре, но и во всех областях жизни.

Индийцы тысячелетиями учатся управлять напряжением и расслаблением. Будь то процесс дыхания или же сфера духовной жизни — любое напряжение должно сменяться расслаблением, и мы можем проследить вредоносное действие судорожности вплоть до исторических судеб различных народов.

Так как же подходить к разучиванию произведения?

Тут я сначала должен рассказать о новом методе освоения произведения. Описание его можно найти в известной работе Леймера[1] — Гизекинга[2] и в зафиксированной в Швейцарии манере, в какой госпожа Лангенхан-Хирцель обучала в замке Берг. Этот метод основан на способности исполнителя мысленно представить себе музыкальное сочинение, не проигрывая его. Сначала учащемуся дают только нотный текст, сочинение подвергается детальному анализу в отношении гармонии и формы, и лишь когда учащийся таким способом освоится с сочинением, то есть выучит его наизусть, начинается работа за инструментом, причем и на этой стадии сочинение снова анализируется, форма членится, ее элементы группируются, короче говоря, доводится до сознания техника построения формы.

Эта система обладает целым рядом достоинств, она превосходно учит мыслить и сосредоточиваться так же, как столетия назад обучали в духовных школах. Изобретение нотопечатания нас безмерно избаловало, а между тем следовало бы помнить, что музыка изначально создавалась в уме, по памяти. «Рыцари клавиш» — с издевкой называл Бах пианистов, оказывавшихся без инструмента совершенно беспомощными.

Но несмотря на правильность точки зрения, на которой основан этот метод, на блестящие результаты, каких многие благодаря ему добивались, я все же не могу не высказать возражений против освоения сочинений исключительно интеллектуальным путем.

В этом я снова вижу проявление того моторно-интеллектуального миропонимания, которое стремится подчинить себе все при помощи разума, интеллекта — того взгляда на мир, который, правда, привел нас к веку техники, техники, несомненно, достойной восхищения, но не учитывает обширные области психических способностей, эмоциональных сил. Очень легко установить в механике, в технике, где причина, а где — следствие; и очень трудно, напротив, определить, какие силы являются истинно творческими. Здесь легко оказаться во власти фантазии, и все же нельзя отрицать интуитивного, более того — женски-творческого начала, основанного на зачатии.

Так как же можно, спрашиваю я себя, оставлять без внимания огромные силы, многое нам дарящие, и дарящие с легкостью?

---

[1] Леймер Карл (1858—1944) — немецкий пианист и педагог; совместно с В. Гизекингом опубликовал две книги о фортепианном искусстве. Здесь речь идет о книге «Современная фортепианная игра» (*Leimer K.* Modernes Klavierspiel nach Leimer—Gieseking. — Mainz—Lpz., 1931).

[2] Гизекинг Вальтер (1895—1956) — немецкий пианист, ученик К. Леймера.

Ведь мы обладаем и *моторной* памятью, то есть запоминаем движение пальцев, и часто именно она спасала, когда меня покидала память сознательная. Существует еще *визуальная* память, и важно всегда пользоваться одним и тем же изданием, потому что в памяти запечатлевается нотный облик определенного издания. Есть также мелодическая память на линию и гармоническая память. Самое прекрасное — это неосознанное взаимодействие всех видов памяти, какое мы наблюдаем у вундеркиндов.

Вы спросите, в какой последовательности нужно действовать. Предположим, что речь идет о совершенно новом произведении. Сначала проиграйте его, затем проанализируйте форму; определите, что уже встречалось, а что ново, оригинально, — тогда станет понятно, в чем трудности, и в первую очередь технические. Трудные места нужно выделить и разучивать отдельно, занимаясь этим в течение длительного времени наряду с работой над другими произведениями. Предпочтительнее тратить на повторение немного времени, но регулярно, чем подолгу работать над одним и тем же трудным местом. Полная таинства ночь, отделяющая один день от другого, тоже имеет свое значение, и в поговорке «своим Бог помогает и во сне» есть научно доказанная истина.

Человек средних способностей благодаря такому методу работы через некоторое время незаметно выучит произведение наизусть; нужно лишь хорошо запомнить те места, от которых дальнейшее развитие при повторении идет различными путями, то есть так называемые вехи.

Затем в какой-нибудь благоприятный момент нужно приступить к исполнению, вкладывая в него все те чувства, ритм и красоту, которые видятся тебе в сочинении. Здесь должны максимально участвовать фантазия, страсть, эмоции. На следующем этапе нужно добиваться красоты звука, текучести, свободы движения. Затем вносятся коррективы с учетом индивидуального стиля композитора и стиля данного сочинения, а также стиля эпохи. Потом выстраивается форма и прослеживаются внутренние связи. Завершается работа окончательной проверкой, насколько точно выполнены все указания, относящиеся к динамике, ритму и фразировке.

Многократным проигрыванием произведения целиком нужно добиться выполнения всех требований, а также внешнего спокойствия и уравновешенности как в посадке, так и в мимике.

Полезно отложить выученное таким способом сочинение на некоторое время. После продолжительной паузы произведения предстанут в новом аспекте, и многое в них покажется легче прежнего; с другой

стороны, свежему внутреннему взору открываются новые красоты и скрытые глубины.

Инструменты Бетховена

При попытке представить себе, какова была ситуация в Вене во время приезда туда Бетховена в 1787 г., да и позднее, мне невольно хочется сравнить ее с нынешним положением, когда музыканты могут найти в больших залах самую современную аппаратуру для трансляции и проигрывания пластинок, но фортепиано находятся в запущенном состоянии. Правда, сейчас дешевле приобрести новейший проигрыватель, чем в те времена купить молоточковое фортепиано. Бетховен, вероятно, нередко видел еще у друзей спинет и чембало, так как современные фортепиано люди приобретали лишь мало-помалу. Нам известно, что Бетховену были подарены рояли фирмы «Вальтер»[1], «Бродвуд»[2] и «Эрар»[3] и что у него были еще рояли от Графа[4] и Штрайхера[5]. В письмах к друзьям он с удовольствием говорил об их достоинствах. Он был в восторге от изобретения *una-, due-, tre corde*, и на изображениях можно увидеть, что его инструменты имели до шести педалей.

Объем их клавиатуры, рассчитывая на которую он писал, был очень различен. Бетховен — особенно во второй половине жизни — вносил изменения, учитывая расширившийся объем клавиатуры более поздних инструментов. Но в его произведениях есть еще ряд таких мест, какие едва ли возможно точно транспонировать в существующий теперь более высокий регистр. Пришлось бы пожертвовать многими красотами, возникшими в результате того, что Бетховен, делая из нужды добродетель, находил особенно своеобразные обороты там, где можно было предположить перенос звуков в верхнюю октаву, которая тогда отсутствовала, и было бы жаль отказываться от них. В нижних регистрах

---

[1] Вальтер Габриель Антон (1752—1826) — австрийский фортепианный и органный мастер, инструменты которого высоко ценили Моцарт и Бетховен.

[2] «Бродвуд» — старейшая английская фирма музыкальных инструментов, основана ок. 1728 г.

[3] Эрар Себастьян (1752—1831) — французский изобретатель и фортепианный фабрикант, основавший в 1798 г. музыкально-издательскую фирму.

[4] Граф Конрад (1783—1851) — немецкий фортепианный мастер.

[5] Штрайхер (Штрейхер) Иоганн Андреас (1761—1833) — немецкий пианист, педагог и фортепианный мастер, друг Бетховена.

фортепиано есть теперь возможности, которых у него еще не было; но введение более низкого регистра путем переноса или удвоения звуков не всегда улучшает дело. Для этого нужны вкус и осторожность, и решение всегда должно принимать ухо художника.

Темп и метроном

Когда мне приходится говорить о темпе и о необходимости придерживаться указаний метронома, мне вспоминается случай с учеником Бетховена Ф. Рисом[1], хлопотавшим в Лондоне о новом издании симфоний. Он попросил Бетховена прислать обозначения темпа по метроному, и тот выслал их письмом. Письмо все не приходило, и Рис снова напомнил учителю о просьбе. Бетховен вторично установил темп всех частей симфоний по метроному и послал цифры в Лондон. Но тем временем пришло первое письмо, и оказалось, что Бетховен указал в них совершенно разные цифры. Узнав об этом, он закричал: «Вообще никаких метрономических обозначений!»[2]. О Брамсе рассказывают, будто он на просьбу издателя указать темп по метроному в своих интермеццо ответил: «Вы думаете, я настолько глуп, что всегда играю одинаково?»

В установлении темпа мы прошли через три этапа. Сначала темп устанавливался строго конструктивно, педантично, и Лист позже высмеял его как педантичный, лейпцигский метод. Он повлек за собой такую сухую, ремесленническую манеру исполнения, в особенности в интерпретации Баха, что Бах казался скучным, а вся классическая музыка — как бы скроенной по одной мерке. В то же время не приходится оспаривать, что добрая часть хорошей музыкальной литературы базируется именно на этой, я бы сказал, «школярской» основе и что все же приятней слышать корректный нотный текст в отчетливом исполнении, чем пронизанное гениальными озарениями невнятное бормотание и карикатурное изображение страданий. Так дилетанты насмехаются над чувствами.

Затем последовал романтизм — позднее, интересное и прекрасное, но болезненное дитя Французской революции. Так как в области интерпретации определенные фазы развития всегда наступают позже соответствующих фаз в области композиции, мы пожали то, что посея-

[1] Рис Фердинанд (1784—1838) — немецкий пианист и композитор; ученик и друг Бетховена.

[2] Это суждение Бетховена в несколько ином виде приводит со слов Шиндлера Г. Нottебом (см.: *Nottebohm G.* Beethoveniana I. — Lpz.—Winterthur, 1872. — S. 129).

ли романтики Шуман и Лист, — красоту, раскованность, но в то же время избыток чувств и свободы в педализации и установлении темпа.

Потом пришли «очистители»: Бузони, Стравинский, Барток, Хиндемит, Тосканини. А мы, интерпретаторы, следуем по их стопам. Хочется услышать исполнение, точно соответствующее замыслу композитора, очищенное от всяких добавлений, игру, в которой передаются все ноты, выполняются все указания и соблюдается единство темпа, но которая не лишена выразительности. Однако нельзя забывать, что не все поддается фиксации и что в стремлении очистить почву и стерилизовать воздух можно истребить и все живое. Без чернозема, без бактерий нет жизни! И если уж с лупой в руке выискивать в манускрипте, где стоит начальная буква «с» слова *crescendo* только для того, чтобы абсолютно точно следовать тексту, то нужно обладать и необходимой эмоциональной энергией, чтобы *crescendo* было действительно бетховенским! Хоть и была необходимость убрать все субъективное — плюшевые шторы и затемнения — и заставить уважать нотный текст, но одного лишь точного воспроизведения нот еще недостаточно. Поэтому я приведу здесь слова Шиндлера[1] об игре баронессы Д. Эртман[2], которой посвящена соната ор. 101:

«Даже самые потаенные мысли бетховенских произведений она угадывала с такой безошибочностью, будто они были написаны буквами... Казалось, что она от рождения наделена точным ощущением ритмической свободы при исполнении... Она каждый раз придает иной нюанс неоднократно повторяющемуся главному мотиву из II части сонаты ор. 90, благодаря чему он приобретает то вкрадчивый и ласковый, то, напротив, меланхолический характер. Только таким образом эта художница умела владеть своей аудиторией»[3].

[1] Шиндлер Антон (1795—1864) — немецкий дирижер и музыкальный писатель, друг и биограф Бетховена.

[2] Эртман Доротея, урожд. Грауман (1781—1849) — австрийская пианистка, ученица Бетховена и исполнительница его произведений.

[3] Это свидетельство Шиндлера взято Э. Фишером из книги: *Schindler A.* Biographie von Ludwig van Beethoven. — Lpz., 1970. — S. 246.

Герберт Грундман, Пауль Мис

Как Бетховен пользовался педалью?

Все бетховенские указания по этому поводу объективно представлены в автографах и в большей части первых изданий. Для анализа были привлечены сонаты, вариации и отдельные пьесы для фортепиано, сонаты для фортепиано и скрипки, а также фортепианные трио. Ко всем этим жанрам Бетховен обращался в течение всей своей творческой жизни. Основой для изучения вариаций послужило новое издание полного собрания сочинений Бетховена, подготовленное Бетховенским архивом в Бонне; для других произведений использованы публикации уртекстов, выполненные издательством Хенле (Мюнхен — Дуйсбург). Эти издания надежно обеспечивают подлинность педальных обозначений Бетховена.

Начнем с краткого обзора исторических данных. Фортепиано К. Графа имеет три педали: левая сдвигает молоточковый механизм; средняя (модератор) прижимает кожаную планку к струнам и приблизительно соответствует лютневому регистру клавесина; правая поднимает демпферы. Применение правой педали обозначается общепринятым знаксм Ped., или словами «senza sordino». В дальнейшем речь пойдет только о правой педали.

Что же нам известно о том, как Бетховен пользовался педалью? Прежде всего мы знаем об этом по собственным бетховенским указаниям в его произведениях. Сегодня они иногда представляются нам удивительно скупыми. Не следует умалчивать о словах Черни: «Он пользовался педалью очень часто, гораздо чаще, чем обозначено в его произведениях»[1]. Это возможно. Однако было бы неосторожно прийти к поспешному выводу, будто Бетховен пользовался педалью так, как мы делаем это сегодня, и брал много педали. В своем издании фортепианных сонат Бетховена Д. Ф. Тови полагает, что Бетховен записывал лишь те педальные эффекты, которые охваты-

[1] Neues Beethoven-Jahrbuch. — Bd. IX. — Braunschweig, 1940. — S. 71.

вали большое пространство или казались ему наиболее важными; но не проставлял отдельные подробности педализации, предназначенной для связывания сменяющихся гармоний[1]. Не вызывает сомнения, конечно, что Бетховен обозначал педаль только в наиболее важных для него моментах. В этом можно убедиться, обратившись к ряду материалов. Так, в своей корректуре трио ор. 97 он исправляет и педальные указания. Характерно, что все его вариационные произведения, предназначавшиеся в большинстве случаев для учебных целей (за исключением вариаций ор. 35 и ор. 120), не имеют педальных обозначений. Даже в таком крупном сочинении, как 33 вариации на тему вальса А. Диабелли ор. 120, они встречаются лишь в отдельных местах. Есть и другие крупные произведения, в которых педальные указания можно встретить лишь в единичных случаях. Так, во II части сонаты ор. 111 есть только одно, правда, очень тщательно проставленное, обозначение педали в тт. 103—105. Вступительное Largo к IV части сонаты ор. 106 буквально усеяно «придирчивыми» педальными указаниями; в грандиозной же фуге педаль обозначена лишь в заключительных тактах, начиная с т. 383. И если в заключительной части сонаты ор. 109 педаль указана только на последнем аккорде, но не отмечена на всех аккордах предшествующей темы (как не отмечена и при проведении темы в начале части), то это несомненно свидетельствует о желании Бетховена добиться особого звукового эффекта, который был бы незаметен, будь педаль использована и на предыдущих аккордах. Поэтому при дальнейшем применении педали необходимо серьезно задуматься над тем, как согласовать педализацию, принятую в настоящее время, с бетховенскими обозначениями.

В «Handbuch des Klavierspiels» Г. Римана имеется обстоятельное указание к использованию педали: «Следует приучить себя (вопреки привычным обозначениям педали) взамен того, чтобы опускать демпферы перед вступлением новой гармонии и поднимать их вместе с ударом пальцев, приподнимать ногу лишь одновременно со вступлением новой гармонии и нажимать педаль сразу же после удара. Такая педализация заглушит звучание предшествующей гармонии и вместе с тем предотвратит усиление всякого рода призвуков. Собственно говоря, современный пианист почти всегда играет с поднятыми демпферами. Но он широко пользуется возможностью очищать звучность, часто поднимая и немедленно опуская кончик ноги»[2]. Также и пианист Ш. де Берио (1833—1914) подчеркнул однажды: «Обычная ошибка заключается не в том, что все вре-

[1] *Beethoven.* Sonatas for the Pianoforte, ed. by D. F. Tovey. — L., 1931.
[2] *Riemann H.* Handbuch des Klavierspiels. — B.—Lpz., 1916.

мя применяют педаль, а скорее в том, что ее недостаточно часто поднимают»[1]. Примечательно, что в обоих случаях речь идет об игре, во время которой постоянно применяют педаль. Однако такое использование педали, как видно будет из дальнейшего изложения, в большинстве случаев противоречит принципам педализации в эпоху Бетховена.

Надо обратить внимание на одну особенность бетховенского рояля: когда играешь на этом инструменте, стремишься более скупо брать педаль, чем на современном рояле. Очень трудно объяснить, чем именно вызвана эта тенденция, возникающая почти бессознательно. Ибо в общем демпферный механизм действует на бетховенском инструменте быстрее, чем на современном. Вместе с тем звуки бетховенского рояля, благодаря более тонким струнам, отличаются богатством обертонов, звонкостью и прежде всего различием красок разных регистров. Бас — полный, сильный и звучный; средний регистр — звонкий; высокие ноты дисканта жестковатые, а иногда «деревянные». Но это регистровое разнообразие (на современных роялях от него отказались ради того, чтобы выровнять звучность различных участков диапазона и добиться большей силы звука) позволяет объяснить, чем вызваны различные тенденции в использовании педали на старых и новых инструментах. Ноттебом приводит пример из «Фортепианных упражнений» Бетховена: над низкой басовой терцией поднимаются в более высоком регистре быстрые диатонические звукоряды. Пример снабжен следующим замечанием Бетховена: «Выдержанные ноты в басу создают удачный эффект, ибо бас тянется дольше, чем такого рода ноты в высоком регистре»[2]. На бетховенском рояле это имеет место и при поднятых демпферах: бас звучит значительно дольше и сильнее, чем дискант.

Теперь необходимо напомнить о некоторых исторических и инструментоведческих фактах. Ручные рычаги для поднятия демпферов имелись на очень ранних фортепиано, например, на инструментах Г. Зильбермана[3] (1736) и Зёхера-Зонтофена[4] (1742). Подобные приспособления встречались и на инструментах, построенных в последнем десятилетии XVIII в. Ясно, что широкое использование такого механизма было невозможно. Поэтому поднятие демпферов при помощи коленного рычага можно рассматривать как значительный шаг вперед.

---

[1] *Bériot C. de.* Vorwort in: *Hummel J. N.* Sonaten und Clavierstücke. — W., ca. 1905.

[2] *Nottebohm G.* Zweite Beethoveniana. — Lpz., 1887. S. 361.

[3] *Flade E.* Gottfried Silbermann. — Lpz., 1952. — S. 263.

[4] *Hirt Fr. J.* Meisterwerke des Klavierbaus. — Olten, 1955. — S. 361.

Первый коленный рычаг имелся на клавесине Бергера (Гренобль, 1765)[1]. Моцарт в письме от 17 октября 1777 г. из Аугсбурга выделяет инструменты И. А. Штейна, указывая, что на них демпферная система действует лучше, чем на других известных ему инструментах; что лучше работает и «механизм, который нажимают коленом». «Стоит мне слегка к нему прикоснуться, как он уже действует; а как только чуть убираешь колено, не слышно уже ни малейшего призвука». Практика показала, однако, что столь частое использование коленного рычага, как педали на современном рояле, невозможно.

В книге Р. Е. М. Гардинг указано, что недостаточно хорошее глушение звучности на фортепиано или недочеты механизма, поднимающего демпферы, следует, возможно, приписать влиянию цимбал Панталеона Хебенштрайта (1679—1753)[2]. Инструмент этот, названный Людовиком XIV «Панталеон», поражал мощностью басов и богатством обертонов. На клавесине и, вероятно, на клавикорде «рычагом Пантaлеона» называли приспособление, которое выключало демпферный механизм или, слегка прижимая маленькие металлические планки к струнам, вызывало гулкую звучность инструмента[3].

Педаль в собственном смысле слова появляется лишь в 1777 г. на сделанном в Лондоне инструменте Вечера — во всяком случае, по сообщению Ф. Й. Хирта, А. Бернер недавно отнес появление такого рода фортепиано к 1775 г.[4] В 1783 г. Дж. Бродвуд получил на него патент.

И. С. Петри в 1782 г. пишет: «Теперь их (фортепиано. — *Авторы*) значительно улучшили: не только хорошо налажено демпферное устройство, но и вообще внесены различные изменения и разнообразные регистры. К тому же во время игры они могут быть быстро приведены в действие при помощи расположенных внизу инструмента ножных рычагов, которые включают и выключают регистры»[5].

Рояль, который в 1803 г. С. Эрар (Париж) подарил Бетховену, имел четыре педали: педаль, сдвигающую молоточки в сторону, piano-педаль (модератор), педаль для подъема демпферов, лютневую педаль[6]. Бродву-

---

[1] Ibid., S. 142; Grove's Dictionary of Music and Musicians. — Vol. VI. — L., 1954 ff. — P. 607.
[2] *Harding R. E. M.* The Pianoforte. — Camb., 1933. — P. 17, 43.
[3] *Riemann H.* Musiklexicon. — B., 1929; *Sachs K.* Reallexicon der Musikinstrumente. — B., 1913, Artikel: Pantaleon, Pantaleonzug.
[4] *A. Berner.* Die Berliner Musikinstrumenten-Sammlung // Das Musikinstrument. — 1965, H. 5.
[5] *Petri J. S.* Anleitung zur praktischen Musik. — Lpz., 1782.
[6] *Hirt Fr. J.* Op. cit., S. 44—45.

довский рояль 1817 г., принадлежавший Бетховену, имел расщепленную педаль, отдельно поднимавшую демпферы в басу, отдельно — в дискан-те[1]. На это указывает замечание Бетховена в автографе сонаты ор. 53: «Где стоит ped., следует поднимать все демпферы, как в басу, так и в дискан-те». Неудивительно, что в произведениях того времени почти нет обозначений педали; что и в учебных пособиях немного об этом говорится и что об эффекте, вызываемом поднятыми демпферами, судят по-разному. Знаменательны слова К. Ф. Э. Баха: «Звучность фортепиано с поднятыми демпферами — приятнейшая и, если в связи с призвуками суметь соблюсти необходимую осторожность, — привлекательнейшая для фантазирования»[2]. В сонате для фортепиано № 50 Гайдна, сочиненной в 1794—1795 гг. и опубликованной в 1800 г., указание «with the open pedal» несомненно является первым печатным обозначением такого рода.

Обстоятельные рекомендации к применению педали имеются в специальной — по-видимому, первой — фортепианной школе И. П. Мильхмейера. Он говорит о различных «изменениях» в строении фортепиано, включая сюда и те, которые внесли педали: «Композиторы и педагоги не обращали на это внимание и считали педали ненужными до тех пор, пока, наконец, г. Штейбельт (уроженец Берлина, живущий теперь в Лондоне) благодаря своему большому таланту не уточнил применения этих усовершенствований, не указал эффекта каждого из них и не определил каждому из них свое место...»[3].

У Грова также имеется ссылка на Д. Штейбельта, который пишет в предисловии к своим сонатам ор. 35 о многообразных изменениях звучности, достижимых благодаря педали[4]. Одними лишь педалями можно связывать звуки между собой. Использование педалей требует, однако, большой осторожности, чтобы избежать диссонансов и смешения звуков в аккордовых последовательностях.

Затем Мильхмейер указывает: «Следует многое сказать о демпферах; их применение влечет за собой как красивейшее, так и отвратительнейшее изменение звучности — в зависимости от того, используются ли они со вкусом или без такового; в последнем случае все ноты звучат одновременно и приводят ко столь невыносимому неблагозвучию, что хоть уши заткни». Однако некоторые его советы звучат сегодня очень странно, почти гротескно. Он рекомендует педаль:

---

[1] Ibid., S. 46—47.

[2] *Bach C. Ph. E.* Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. — B., 1762, Cap. 41, § 4.

[3] *Milchmeyer J. P.* Die wahre Art das Pianoforte zu spielen. — Dresden, 1797. — S. 58 ff.

[4] Grove's Dictionary of Music and Musicians. — Vol. V. — P. 607.

1) Для подражания звону маленьких колоколов.

2) Для того чтобы представить дуэт мужских голосов.

3) Для того чтобы представить дуэт мужского и женского голоса.

4) Для изображения ракеты или человека, со злостью вырывающего что-либо из рук другого.

5) Для подражания гармонике, причем имеется в виду любимая тогда стеклянная гармоника с ее протяженным звуком. При этом придавалось значение подниманию и опусканию крышки рояля во время игры. Некоторые инструменты имели для этого соответствующее приспособление.

6) Для большого *crescendo*, «при помощи которого можно представить восходящее солнце, рассеивающуюся тучу и т. п.».

Приведенный здесь пример Мильхмейера в известном смысле напоминает прием, использованный Бетховеном в трио из траурного марша сонаты ор. 26. Открывание и закрывание крышки играют опять-таки большую роль в примерах Мильхмейера. Однако из всех этих странных указаний несомненно можно сделать один вывод: подъем демпферов создает звуковые эффекты — частично для изменений силы звучания, частично, и это главное, для подражания звучанию разных инструментов и для воспроизведения каких-либо явлений.

Р. Гардинг приводит еще одно замечание из английского издания «Фортепианной школы» К. Черни. Здесь говорится о том, что в особо тонких и нежных местах можно было бы выдерживать правую педаль на протяжении многих диссонирующих аккордов. Этим достигается мягкое колеблющееся звучание, напоминающее звуки эоловой арфы или доносящейся издали музыки. Одновременно можно с успехом использовать педаль *una corda*. Интересно здесь также сравнение с эоловой арфой, которое напоминает о звуко-красочных сопоставлениях Мильхмейера. Однако, по мнению Гардинг, Черни не является изобретателем такой манеры игры[1]. В дальнейшем мы специально займемся этим в произведениях Бетховена.

В этой связи примечательно также указание в книге Куллака — Нимана: «В дисканте даже хроматические аккордовые последовательности — если их достаточно хорошо сыграть — можно взять *на одной* педали. Это напоминает эолову арфу»[2].

Л. Адан издал около 1802 г. свое «Руководство по игре на фортепиано для консерватории» («Méthode de Piano du Conservatoire»), которое

[1] *Harding R. E. M.* Op. cit., S. 17, 43.

[2] *Kullak A.* Die Ästhetik des Klavierspiels. Hrsg. von W. Niemann. — Lpz., 1916. — S. 342.

примерно в 1816 г. было опубликовано в Бонне в немецком переводе[1]. Вот некоторые выдержки из этого перевода, относящиеся к педали:

«Не следует пренебрегать всем тем, что способно придать инструменту большую музыкальную привлекательность и выразительность. Сюда относятся искусно используемые педали: педаль, поднимающая демпферы; педаль, сдвигающая молоточки; лютневый и фаготовый рычаги фортепиано. Звук тянется в течение одного такта, потом он угасает столь быстро, что слух способен уловить его лишь с трудом. Так как педаль может устранить этот недостаток и заставить звук с одинаковой силой длиться в течение многих тактов, было бы серьезной ошибкой отказываться от использования педали... Многие полагают, что «большую педаль» (то есть демпферную) следует применять для того, чтобы добиться *forte*, но они ошибаются.

Если эта педаль задерживает случайные звуки, то создается лишь неприятная звуковая сумятица... Большая педаль может быть использована только на консонирующих аккордах, которые движутся медленно и гармония которых не изменяется... Вообще этой педалью следует пользоваться только при *forte* в медленных частях и когда на протяжении многих тактов должен быть выдержан без перерыва или модуляционных изменений один и тот же бас или один и тот же дискант. Легко заметить, что звуки расплываются и мелодия становится неясной, если брать педаль в быстрых пьесах или в пассажах. Нет ничего худшего, чем хроматические гаммы и гаммы в терцию, сыгранные в быстром темпе на такой педали. Здесь — камень преткновения для посредственных талантов... Небрежное использование этой педали в пассажах — показатель очень плохого вкуса... Уже гораздо лучше, если ее применяют для выражения нежности. Конечно, ударять по клавишам следует при этом очень осторожно, гораздо мягче, чем при игре без педали. Идя по такому пути, можно пользоваться этой педалью только в ясных, гармонического склада напевных произведениях с протяженной звучностью, как, например, в пасторалях, мюзетах, нежных меланхолических ариях, романсах, религиозных пьесах и во всякого рода экспрессивных местах, в произведениях, в которых неторопливо и не часто происходит смена гармоний».

Ясно, что речь идет здесь не о связывании аккордов, а главным образом о выдерживании одинаковых гармоний, то есть о *гармонической педали*. Не имеется в виду привычная сегодня манера связывать аккор-

[1] *Adam L.* Méthode de Piano du Conservatoire. — P., ca. 1802.

ды педалью, не требуя при этом связной игры при помощи одних только пальцев. Примечательно, однако, что Адан отдает предпочтение использованию педали в нежных пьесах.

В «Фортепианной школе» Фр. Штарке, для которой Бетховен написал несколько багателей, 9-й раздел озаглавлен «Об использовании приспособлений для изменения звучности»[1]. Приводим ряд отрывков из этой «Школы».

«На фортепиано в темпе Adagio molto звук способен длиться лишь в течение одного такта, но и тогда он легко затухает, и слух с трудом его воспринимает и улавливает. Этот недостаток устраняется механизмом, который способен заставить звук тянуться в течение ряда тактов... Первая, *piano-negaль*, используется только тогда, когда надо играть *piano*, ибо звук становится тише, чем при обычном *piano* без педали; великолепный эффект достигается сочетанием со второй педалью (*forte-negaлью*). Такое сочетание может быть использовано при исполнении нежной музыки, но *forte-negaль* следует в этом случае отпускать на каждой паузе, на каждой смене гармонии... Вторая, *forte-negaль*, действительно, иногда вызывает отвращение, ибо многие посредственные исполнители, обладающие плохим вкусом, стремятся при помощи педали скрыть свои недостатки; они используют ее всюду, где указано *fortissimo*, иногда даже на длинных хроматических пассажах. Эту педаль следует брать только на родственных аккордах, которые долго тянутся и не выходят за пределы одной гармонии... Вообще эту *forte-negaль* можно использовать на последовательности однородных гармоний и когда на протяжении многих тактов надлежит непрерывно выдерживать басовую или мелодическую ноту... Эта педаль гораздо приятнее в нежной музыке; но брать клавиши должно значительно тоньше и мягче, чем при игре без педали... Таким образом, эта педаль и это тонкое обращение [с клавишами] относится к музыке чисто гармонического склада с длительно тянущимися звуками».

Кое в чем это совпадает с замечаниями Адана. В какой мере бетховенское использование педали совпадает с указаниями Штарке, покажет дальнейшее изложение.

Упомянем еще о нескольких высказываниях, и прежде всего о замечаниях Фр. Калькбреннера (1785—1849): «Можно рекомендовать пользоваться демпферной педалью в двух случаях: либо для связывания гармоний, либо для увеличения силы звука».

[1] *Starke Fr.* Wiener Pianoforteschule in II Abteilungen... Werk 108. — W., 1819.

В другом месте Калькбреннер замечает: «В Германии почти ничего не знают об употреблении педали». Он одобряет *forte-педаль* на последовательности аккордов, «не следует только оставлять ногу на педали, когда меняется гармония». «Она безусловно необходима в арпеджио; очень полезна при *crescendo*». Поучительно его мнение, что высокие звуки, «сыгранные без педали, всегда кажутся несколько суховатыми». Это последнее замечание ясно свидетельствует об изменении звукового идеала, о стремлении к более шумному, более полному звучанию, которое таит в себе опасность — утрату ясности и прозрачности[1].

В указаниях И. Б. Крамера из «Практической фортепианной школы», 1826 г., речь идет о двух педалях «маленького четырехугольного фортепиано». Крамер говорит: «Вторая педаль поднимает демпферы и называется большой педалью. Использовать ее следует только в медленном движении и в тех случаях, когда можно продлить гармонию. Было бы ошибочным полагать, что ее следует брать при *forte*. Это привело бы к беспорядку, путанице, так как она продлевает звуки. Напротив, она служит для того, чтобы придать звукам нежность и слить их друг с другом».

И. Н. Гуммель в своем труде «Ausführliche Anweisung zum Pianofortespiel» («Обстоятельные замечания о фортепианной игре», 1828) очень сдержанно относится к употреблению педали и полагает: «Ни Моцарт, ни Клементи не нуждались в этом средстве, чтобы завоевать себе заслуженную славу самых впечатляющих и самых великих пианистов своего времени». Однако в поздних произведениях М. Клементи все же имеются педальные указания, например, в знаменитой сонате ор. 50 № 3 «Покинутая Дидона» («Didone abbandonata»)[2]. Примеры Гуммеля относятся главным образом к аккордовым тремоло, к ломаным аккордам в сопровождении и к арпеджио по всей клавиатуре. Тут можно было бы говорить об *арпеджио-педали*.

Для характеристики игры Гуммеля очень показательно высказывание Фр. Вика (1785—1873), отца Кл. Шуман: «Гуммель никогда не брал педаль. Он придерживался крайней точки зрения и, играя грациозно, отчетливо, элегантно, чисто, пусть и недостаточно величественно, отказывался от красивых эффектов — их можно было очень часто добиться правильным и осторожным употреблением педали, особенно на

[1] *Kalkbrenner Fr.* Op. 108. Anweisung das Pianofortespiel mit Hülfe des Handleiters zu erlernen. — Leipzig, ca. 1832. — S. 14 f.

[2] *Clementi M.* Klaviersonate op. 50 № 3 «Didone abbandonata». Urtextausgabe von P. Mies. — Münch.—Duisburg, 1957.

тогдашних роялях Штейна, Бродмана, К. Графа и др., молоточки которых были покрыты тонкой кожей и которые отличались поэтому слабым, резковатым тоном. Если не было частых изменений гармоний и если пианист тщательно и добросовестно менял педаль, брать ее — особенно в самом высоком регистре дисканта — было тем более желательно, что звук названных инструментов, хотя и был приятным и привлекательным, не обладал, однако, достаточной крепостью, а манера игры не отличалась силой и эластичностью»[1].

В предшествующих высказываниях Вик решительно протестует против «грохочущей, а иной раз внезапно утихающей» манеры игры «при поднятых демпферах», манеры, которая заставляет его воскликнуть:

«О жестокая судьба, сотворившая педаль! — ...Разумеется, время отбросит все уродливое; неужели вы, пианисты-неучи, полагаете, что это красиво — брать педаль на каждом такте?». Эти замечания любопытны тем, что указывают на малую силу звука прежних инструментов и на необходимость отказаться от слишком частого применения правой педали.

Конечно, в тогдашней литературе можно найти и иные сведения о применении педали. Однако и приведенные здесь выдержки из известных трудов дают возможность распознать стиль того времени. Следует ли Бетховен ему, в какой мере изменяет его или «взрывает», — все это нужно еще изучить.

Для характеристики тогдашнего стиля могут послужить сведения об отдельных исполнителях, их концертах, их манере игры. Мы уже цитировали высказывания Черни о том, как Бетховен применял педаль. Приблизительно в 1832 г. Фр. Калькбреннер пишет о Я. Л. Дусике (1760—1812), в известном смысле предшественнике Бетховена, следующее: «Дусик особенно достоин внимания, ибо в своих публичных концертах он почти всегда играл с педалью»[2]. Если бы это в буквальном смысле слова соответствовало действительности, то Дусика и Бетховена (опираясь на приведенное выше высказывание о нем Черни) следовало рассматривать как единственных предшественников той точки зрения на применение педали, которую описали Г. Риман[3] и Ш. де Берио[4].

Однако такое сближение Бетховена и Дусика — с одной стороны, и вкусов XX в. — с другой, совершенно невозможно, хотя бы уже пото-

[1] *Wieck Fr.* Klavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches. — Lpz., 1853. — S. 43 ff.
[2] *Kalkbrenner Fr.* Op. cit., S. 14 f.
[3] *Riemann H.* Handbuch des Klavierspiels.
[4] *Bériot C. de.* Op. cit.

му, что речь идет о разных инструментах и разной фортепианной звучности. Вплоть до 1830 г. звук фортепиано был слабым, но богатым обертонами и напоминал звук клавесина. Бетховен писал Т. Штрейхеру: «Я надеюсь, придет время, когда арфу и фортепиано будут рассматривать как два совершенно разных инструмента»[1]. Лишь начиная с середины века с каждым десятилетием возрастает сила фортепианного звука; вместе с тем обедняется обертоновый спектр и красочность звучания.

О другом предшественнике Бетховена, М. Клементи (1752—1832), которого часто расхваливали композиторы, высказывает ряд соображений И. Мошелес (1794—1870). Вот что можно прочесть у Г. Ч. Шонберга: «Мошелес, тонкий и серьезный музыкант, определил однажды, что именно внес Клементи в фортепианную игру. Характерное в клементиевской школе Мошелес видит в том, что она развила силу удара и исключительно энергичную игру, отличалась преувеличенной чувствительностью и создавала поражающие эффекты *путем быстрой смены обеих педалей...*»[2].

О Д. Штейбельте (1765—1823), бесславно соревновавшемся с Бетховеном, Шонберг пишет: «Никто после Дусика и до Шопена не знал так много о применении педали»[3]. У Калькбреннера читаем: «Дусик, Фильд (1782—1837) и И. Б. Крамер (1771—1858), представители основанной Клементи школы, берут большую педаль (то есть демпферную педаль. — *Авторы*) на одной гармонии, пока она не изменяется». Дж. Фильд — как и некоторые другие педагоги, поступавшие вопреки своей собственной практике, — советовал своим ученикам никогда не пользоваться педалью: одни лишь пальцы должны разрешать пианистические проблемы[4]. Уже упоминавшийся Мошелес — пианист, живший в переходное время между поздней классикой и высокой романтикой, — скупо пользовался педалью. Он писал в 1830 г.: «Теперь представляется, что все эффекты должны быть достигнуты при помощи ног — для чего же тогда людям руки? Это напоминало бы хорошего наездника, пользующегося исключительно шпорами»[5]. Писал он это в Англии; в том же году Калькбреннер говорил следующее: «В Гер-

[1] Цит. по: *Schonberg H. C.* Die großen Pianisten. Eine Geschichte des Klaviers und der berühmtesten Interpreten von den Anfängen bis zur Gegenwart. — Bern—Münch.—W., 1965. — S. 86.

[2] Ibid., S. 55.

[3] Ibid., S. 70.

[4] Ibid., S. 101.

[5] Ibid., S. 113.

мании почти совершенно не знакомы с применением педали». Здесь снова проявляются различия между пианистическими школами Лондона и Вены, обусловленными как разной фортепианной механикой, так и несходством личностей художников.

Опираясь на инструментоведение, на тогдашние исполнительские указания и сведения об игре пианистов классико-романтического периода, мы попытались проанализировать, классифицировать и определить функции педальных указаний, сделанных самим Бетховеном. Конечно, при такой систематизации всегда возможны ошибки. Но так или иначе, из всего вышесказанного можно сделать логичный и несомненный вывод: для Бетховена эти указания были чрезвычайно важны. Становится ясным, что почти все они направлены на изменение звучности. При этом не следует, конечно, представлять себе звуковых эффектов Мильхмейера; так же, как и не следует думать о распространенном ныне использовании педали для достижения более громкой звучности или для связывания звуков. Скорее речь идет о своего рода регистровке, — особенно, если еще иметь в виду модератор и левую педаль, — регистровке, значение которой возрастает, если учесть уже упоминавшиеся звуковые регистры бетховенского рояля.

Доказательством того, что Бетховен и его современники понимали и использовали педаль как регистр, может служить изучение инструментов эпохи. Согласно устному сообщению реставратора Фр. Эрнста, педаль на бетховенском рояле фирмы Бродвуда, находящемся в Будапеште, имеет глубину нажима свыше семи сантиметров. У рояля Графа такие низкие ножки, что пользование педалями затруднительно. Правда, нет уверенности в том, что ножки в свое время не были заменены и при этом сделаны по-другому.

Итак, если берут больше педали, чем следует из обозначений Бетховена, то тем самым перечеркивают его намерение добиться в определенных местах особого звучания. Звучность нивелируется, а это противоречит пониманию педали как своего рода регистра.

Если иметь в виду, что Бетховен все же обозначал педаль во многих местах, систематизация его указаний — задача нелегкая. В одном из бетховенских эскизов, который И. Шмидт-Гёрг относит к 1790—1792 гг. (Beethoven-Jahrbuch. — Bonn, 1957—1958), есть замечание: «при помощи колена», относящееся к повторяющимся аккордам восьмыми. Это очень раннее, возможно даже первое, разумеется не напечатанное указание на использование в определенном месте механизма, поднимающего демпферы. Ясно, что здесь имеется в виду звуковой эффект. После того как Бетховен впервые обозначил педаль в произведениях, опуб-

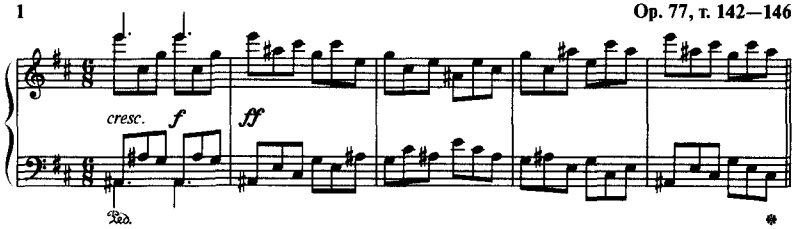
ликованных в 1800—1801 гг. — концертах ор. 15 и ор. 19 (частично написанных раньше) и в сонатах ор. 24, ор. 26 и ор. 27, — он продолжал делать это в течение всей своей жизни, но не увеличивал количество указаний, а непрерывно менял их предназначение.

Уже указывалось, что в некоторых произведениях Бетховена сосредоточиваются определенные обозначения[1]. Это относится и к указаниям педали. Есть сочинения, где они проставлены редко, как во II части фортепианного трио ор. 97, в отличие от I части, где педаль обозначена только один раз, в конце, и от последней части, где педальные обозначения встречаются часто. В сонате ор. 26 лишь в трех местах обозначена педаль: в пятой вариации из I части, в трио и в заключении траурного марша. В III части сонаты ор. 27 № 2 педаль расставлена очень точно. Выразительность таких произведений, как последняя часть сонаты ор. 53 (1803—1804), I и III части сонаты ор. 106, в большой степени зависит от педальных эффектов. Они имеют здесь непосредственное мотивное значение, что будет в дальнейшем показано. Таким образом, вовсе нельзя сделать вывод, будто бетховенские педальные обозначения, после того как он начал их делать, становились год от года многочисленнее. Например, в вариациях ор. 120 и в сонате ор. 111 они встречаются совсем не часто. Фортепианные произведения Бетховена широко известны, и поэтому в нотных примерах мы ограничимся ссылками на опус, часть и такты.

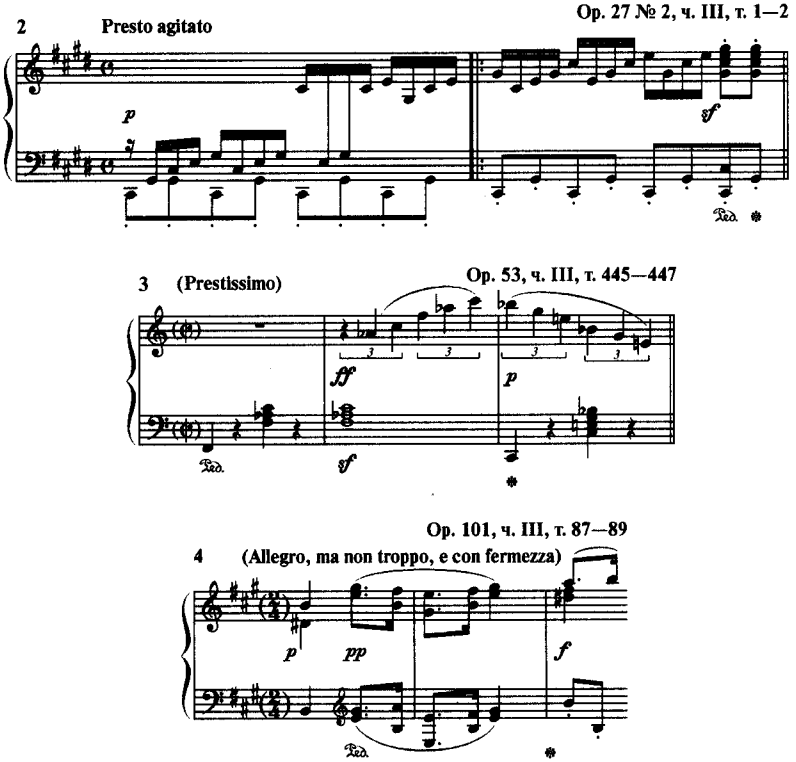
Как показывают приводившиеся выше высказывания, некоторые теоретики полагали, что главная функция правой педали — *увеличение силы звука*. Так порой считают и сегодня. Но использование педали с этой целью у Бетховена встречается редко. В фантазии для фортепиано ор. 77 *ff* в тт. 142—146 и 147—151 задумано как яркое в звуковом отношении заключение, построенное на ломаных аккордах восьмыми, и это подчеркивается педалью (пример 1). Такого же рода громкие педальные места встречаются и в конце III части сонаты ор. 57, и на четырех последних аккордах IV части сонаты ор. 106; в каждом случае имеется обозначение педали. Это же относится и к последним тактам сонаты ор. 110. Всюду речь идет о педали на одной и той же гармонии, а в ор. 77, ор. 57, ор. 110 также и о большей протяженности педали и о ломаных аккордах. К этому надо добавить, что выдерживание гармонии, охватывающей всю клавиатуру, является очень важным средством звукового воздействия.

[1] *Mies P.* Textkritische Untersuchungen bei Beethoven. — Bonn, 1957. — S. 175.

1 Op. 77, т. 142—146



Однако в большинстве случаев, когда Бетховен предписывает брать педаль в громких (*f*) и очень громких (*ff*) местах, имеется, конечно, в виду усиление звучности, но не одно только усиление, а скорее контраст с соседними разделами. *Педаль способствует созданию контраста, выполняет роль регистра.* Один из ранних примеров такого рода имеется в III части сонаты ор. 27 № 2; за ломаными аккордами, поднимающимися вверх шестнадцатыми (*piano*), следуют два одинаковых аккорда восьмыми; на первом из них — знак *sf*, под обоими, несмотря на staccato, стоит Ped.* (пример 2). Указания эти сохраняются во всех такого рода случаях на протяжении всей части. Таким образом, благодаря самой звучности два последних аккорда выделяются, хотя здесь, собственно говоря, и нет *f*; на аккорде же со знаком *f* в т. 9 нет никакой педали. В тт. 441 и последующих в III части сонаты ор. 53 два такта *ff* чередуются с двумя тактами *p*; в тактах, которые исполняются *ff*, имеются педальные указания, и они простираются до начала тактов со знаком *p*. Педаль выполняет здесь три функции: подчеркивает *контраст* между *ff* и *p*; *задерживает* низкие басовые звуки; наконец, объединяет или *связывает* друг с другом два динамически различных музыкальных отрывка, ибо снятие педали указано всякий раз на первой четверти такта со знаком *p*. В тт. 515 и последующих той же части — снова двухтактовые контрасты *ff* — *p*;. здесь педаль обозначена как на *ff*, так и на *p*. Таким образом, и тут педаль служит не для усиления звучности, а для увеличения контраста между громкой и тихой игрой и, вероятно, для задержания низких басовых нот. Характерный и в известном смысле противоположный пример имеется в ор. 101 (III часть, тт. 87—89 и 276—279). На тихом (*pp*) мотиве Бетховен поднимает демпферы, на громком (*f*) — не делает этого. Ясно, что в окружающих эти такты местах Бетховен не предполагал использование педали, включая сюда тт. 91 и последующие, где не имелось в виду задерживать басовые ноты. Будь по-другому, он указал бы это. Не идет ли здесь речь об эффекте, напоминающем звучание эоловой арфы, о котором, как уже отмечалось, писал Черни?



Сходную функцию (как в приведенных примерах из ор. 53) выполняет педаль в I части сонаты ор. 106 (тт. 17 и последующие): и здесь такт со знаком *f* имеет обозначение педали, а такт со знаком *p* не имеет. Одновременно педаль служит тут для задержания басовой ноты. Понимание всего этого может также помочь правильно проставить пропущенный знак снятия педали. В т. 344 (*ff*) указана педаль, а знак * отсутствует. Несомненно, он должен был бы стоять на последней четверти т. 345, где имеется пометка *p*. Контрастная педаль в сфере *pp* (как в примере 4) проставлена во II части ор. 106 (тт. 25—26 и аналогичные места). Если поднимать демпферы в соседних тактах, желанный звуковой эффект пропал бы. Оба повторяющихся аккорда *pp* в IV части сонаты ор. 106, тт. 383—384, также имеют обозначение педали — здесь в окружении *p* — *cresc.* — *pp*. Пожалуй, самый характерный случай такого рода — в заключительном такте сонаты ор. 109. Последний аккорд, и только он,

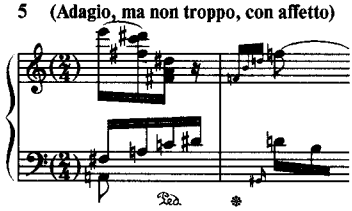
имеет знак Ped. без *. Здесь отчетливо выявлено стремление к *регистровке*, контрастирующей с тем, что предшествовало; нет даже ферматы, которая указывала бы на длительное выдерживание аккорда. Именно контрастный и регистровый эффекты бетховенской педали требуют к себе особенного внимания, ибо им легко может помешать распространенная ныне густая педализация.

В настоящее время общепринято связывать следующие друг за другом аккорды с помощью педали, — если это невозможно осуществить одними только пальцами; педаль нажимается после удара и при следующем ударе поднимается. Применял ли сам Бетховен этот метод, установить невозможно; нельзя также доказать, что особое бетховенское *legato*, о котором говорит Черни, частично опиралось, на такую педализацию. (В дальнейшем мы займемся этим вопросом.) По-видимому, это не так, ибо еще в 1830 г. Фр. Шопен писал о С. Тальберге (1812—1871): «...хотя Тальберг и хорошо играет, но он — не мой герой... в пассажах он добивается *legato* с помощью педали, а не руки (sic!), берет децимы, как я октавы...»[1].

Иногда у Бетховена встречаются обозначения, имеющие целью именно такое *legato* — например, в III части сонаты ор. 101, тт. 14—15, 15—16, 16—17. Знак * стоит под тактовой чертой (пример 5); несмотря на паузу в партии правой руки, меняющиеся гармонии должны быть друг с другом в известной мере связаны.

Op. 101, ч. III, тт. 14—15

5 (Adagio, ma non troppo, con affetto)



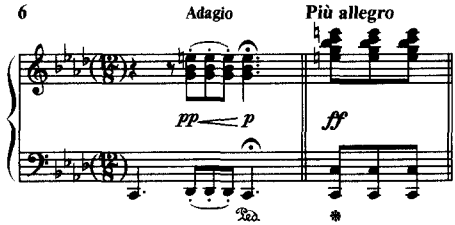
Вместе с тем здесь может подразумеваться и регистровое изменение в конце такта, в тот момент, когда в партии правой руки пауза. Несомненно, что при этом задержание басовой ноты не имелось в виду.

Подобные же *указания связующей педали* часто встречаются в тех случаях, когда *надо «без швов» связать конец одного раздела с началом нового.* Самое существенное здесь — преодоление тактовых черт или

[1] Цит. по: *Schonberg H. C.* Op. cit., S. 177.

границ между разделами, а не то, что мы понимаем сегодня, говоря о связывании аккордов между собой. Такого рода пример — т. 238 I части сонаты ор. 57:

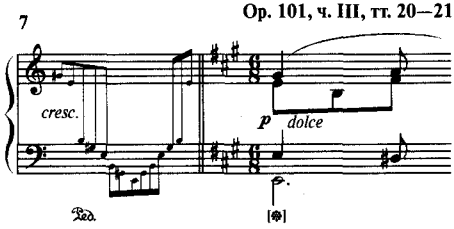
Op. 57, ч. I, т. 283



Ped. стоит на последнем аккорде Adagio (*p*, фермата), а знак * — лишь на первом аккорде (*ff*) Più allegro. У Бетховена часто встречаются педальные указания на ферматах. Однако здесь аккорд *pp* должен звучать до вступления *ff*. В трио ор. 97 последний аккорд *pp* медленной части также должен быть связан, несмотря на паузы, с началом *f* последней части[1]. Все это настоящие звуковые эффекты.

В медленной части сонаты ор. 101 (т. 20), в конце арпеджио указана педаль; знак ее снятия отсутствует. Если учесть приведенные случаи (а также и другие), то знак * должен стоять не в конце арпеджио, а на первом аккорде т. 21:

Op. 101, ч. III, тт. 20—21



Так же можно определить место отсутствующего знака * в медленной части сонаты ор. 106, тт. 164—166. Начиная со второй половины такта педаль обозначена при *f* — *più f* на ломаных тремолообразных аккордах в разных частях басового регистра[2]. Подъем демпферов преследует здесь многие цели. Прежде всего речь идет о *forte-педали* для усиления звучности; потом — о своего рода *гармонической педали*: она должна объединять

[1] См. пример 20.

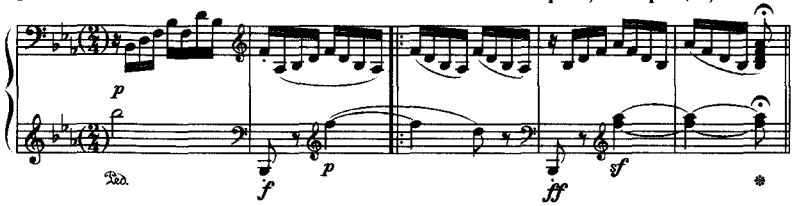
[2] См. пример 21b.

звуки аккордов широкого диапазона и ломаных аккордов; затем о *контрастной педали*; и, наконец, о педали, устраняющей звуковую паузу между тт. 165 и 166. Таким образом, знак * должен стоять, конечно, на первой ноте т. 166, после удара которой следует тотчас же снова нажать педаль. С т. 166 повторяется начало этой части — одноголосие, una corda.

У Бетховена педаль часто выполняет следующую функцию: она продлевает звучание басовых или других звуков, когда их невозможно удержать пальцами. Один из ранних таких примеров имеется в восьмой вариации из ор. 35, где очень существен контраст между низким и высоким регистрами; разумеется, этот контрастный эффект воздействует на рояле бетховенской эпохи ярче, чем на современном. Примечательно, что и здесь снятие педали совпадает с ферматой:

8

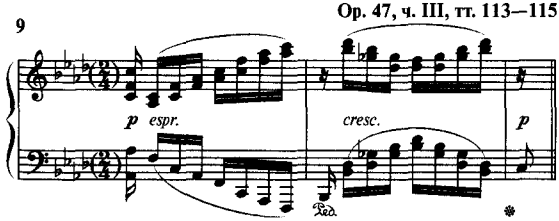
Ор. 35, 8-я вариация, тт. 8—12



В т. 114 II части «Крейцеровой сонаты» ор. 47 необходимо удержать басовый звук; значение имеет и пауза в партии правой руки; вдобавок изменяется звучность, по сравнению с предыдущим тактом. Было бы неверным начать это изменение звучности уже в т. 113, по структуре почти таком же, что и 114. Если бы Бетховен хотел одинаковой звучности в обоих тактах, его обозначение педали только на втором такте было бы бессмысленным:

9

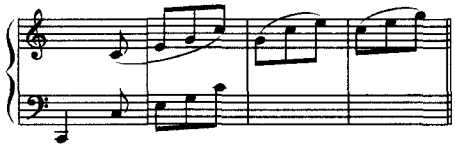
Ор. 47, ч. III, тт. 113—115



Такое использование педали встречается в произведениях с педальными указаниями, начиная с 1800—1801 гг. и вплоть до поздних произведений. Но в этом значении педаль применяется даже для выявления мотивного строения; она определяет тематику, структуру и характер целых разделов. Прежде всего это относится к сонатам ор. 53 и ор. 106.

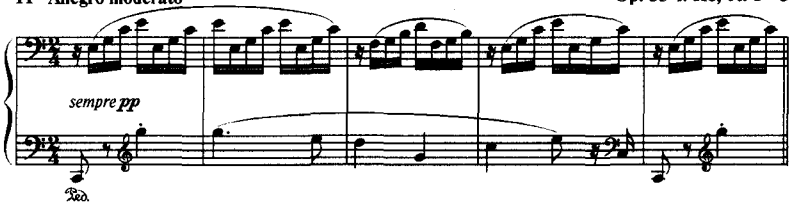
Г. Ноттебом указал уже, что Бетховен хотя и отказался от вступления к III части ор. 53 (имевшемся в эскизе), однако «кое-что оттуда сохранил: первую ноту и связанный с ней педальный эффект»[1]. Чтобы сделать это более понятным, приводим первые такты опубликованного Ноттебомом эскиза. Тогда становится ясным, как складывался педальный эффект по пути от эскиза сонаты до ее окончательной формы.

10



Фактически тема I части ор. 53 начинается не с g^2, а с баса *C*. Вместе с тем басовая нота — органный пункт, и звучание его должно продолжаться при сменяющих друг друга гармониях тоники и доминанты, а затем даже при смене мажора и минора. Чтобы судить об этом месте, важно вспомнить упоминавшееся уже замечание Бетховена о том, что низкие ноты тянулись дольше, чем высокие; эта особенность звучания и большей мере сказывалась в сфере *pp*. Прежде всего следует рассмотреть первую функцию педали: она задерживает басовую ноту и связывает ее с последующей мелодией в дисканте. В примере 11 приведены тт. 1—5:

11 Allegro moderato **Op. 53 ч. III, тт. 1—5**



Первое педальное указание распространяется и на повторение тт. 1—4[2]. Затем следует новая педаль в тт. 9—12 при смене тонической гармонии доминантовой, и, наконец, третье обозначение педали в тт. 13—23 на доминанту, минорную и мажорную тоники. На протяжении всей части можно проследить, что педализация определяется басовой нотой, будь то (начиная с т. 98) четырехтактовые периоды со сменой *ff*

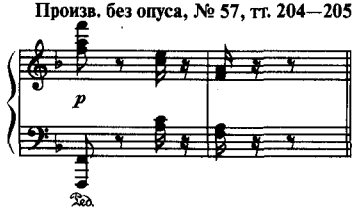
[1] *Nottebohm G.* Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803. — [Leipzig, 1880]. Neuausgabe von P. Mies, Leipzig, 1924, S. 63 f.

[2] То есть относится к тактам 1—8. — *Прим. перев.*

и *pp*; или (с т. 221) двухтактовые периоды, в которых такты с обозначением *p* не имеют педали и потому создается дополнительный звуковой контраст; или (с т. 251) двухтактовые группы с ломаными аккордами в дискант (*pp*); или (с т. 441) случаи, сходные с примером 3. Таким образом, звуковая функция педали стала здесь мотивной, и, учитывая тщательность бетховенских обозначений, вряд ли можно предположить, что композитор имел в виду более широкое использование педали в этой части. Вот почему и на современном рояле надо с осторожностью расширять авторские педальные обозначения. Не совсем случайным представляется нам следующее: средней частью сонаты ор. 53 первоначально было Andante F-dur (произведения без опуса, № 57). В этом Andante очень мало обозначений педали. Его заключение характерно — педальное указание предвосхищает именно то, с чего начинается Rondo в окончательной версии ор. 53:

12

Произв. без опуса, № 57, тт. 204—205

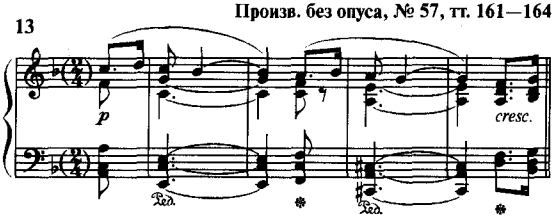


— выдерживание басовой октавы на паузах. Укажем еще на точно такое же значение педали в I части сонаты ор. 106. Уже в первых четырех тактах раскрывается значение педали как способа *задерживать бас*, а также как *forte-педали* и как педали, создающей *контраст* с последующим звучанием *p*. Начиная с т. 17, всякий раз на тактах *f* педаль *задерживает* бас и создает звуковой *контраст* со следующим тактом *p*. Мотивно-звуковое значение педали можно проследить на протяжении всей части, в которой педаль обозначена в общем точно и требует, пожалуй, дополнений лишь в некоторых параллельных местах.

Вот еще один пример из Andante F-dur (произведения без опуса, № 57), тт. 161—164 (пример 13). Обозначение педали, объединяющее септаккорд с его разрешением, несомненно, вступает в противоречие с приведенными в начале статьи предостережениями Адана и Мильхмейера по поводу смешения разных гармоний. Сегодня мы поставили бы знак * на первом аккорде тт. 162 и 164. Вероятно, Бетховен считал нужным со всей определенностью подчеркнуть здесь, что он не хочет ни паузы между септаккордом и его разрешением, ни удлинения задержанной ноты, как это, возможно, сделал бы К. Ф. Э. Бах.

13

Произв. без опуса, № 57, тт. 161—164



Если в последнем примере и в некоторых сходных случаях с самого начала речь идет о выдерживании одного звука или аккорда, входящих затем в зависимости от структуры в широкое звучание гармонии, то имеются также примеры, в которых выдерживание гармонии и продолжение ее звучания не предполагалось заранее. Это прежде всего относится к педали на длинных арпеджио, часто охватывающих всю клавиатуру. Такую *арпеджио-педаль* Бетховен использовал во все периоды своего творчества — с тех пор как стал обозначать педаль. Сюда несомненно относятся тт. 163—164 и 165—166 последней части сонаты ор. 27 № 2, хотя в автографе и оригинальном издании имеются некоторые разночтения[1]. Одновременно педаль осуществляет функцию *forte-педали*. Каждый многократно разбитый аккорд заканчивается ферматой, как это имеет у Бетховена место во многих педальных указаниях такого рода. Подобное использование педали часто встречается в I части сонаты ор. 31 № 2. В тт. 1—2, 7—8 и аналогичных местах — медленные разбитые аккорды над выдержанным аккордом в басу; в тт. 93—94, 95—96, 97—98 — такого же рода восходящие арпеджио. Все время — *pp*, и все фигуры заканчиваются ферматой. Здесь функция педали — задерживание и продление звучания. О заключении арпеджио в III части сонаты ор. 101, т. 20, уже упоминалось (пример 7). В полонезе ор. 89, т. 5, имеются два широких метрически свободных арпеджио; каждое из них имеет обозначение педали, начинается *p*, затем через *cresc.* следует к *f* и заканчивается ферматой. Сходные, хотя и организованные в такты фигуры встречаются во II части сонаты ор. 111, тт. 103—105. Здесь привлекает внимание тщательное обозначение педали, полностью исключающее все гармонически чуждые звуки. К тому же во всей части это единственные такты, в которых обозначена педаль. В багатели ор. 126 № 3, т. 24, имеется широкое арпеджио *p* с последующей ферматой и указанием педали. В т. 25 — снова арпеджио, с *cresc.* и педальным обозначением; знак снятия педали здесь отсутствует; несомненно, что в соответствии со многими приведенными приме-

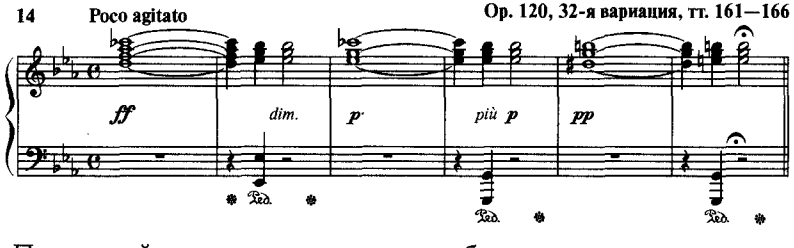
[1] *Mies P.* Op. cit., S. 51.

рами его следует поставить на окончании первой ноты т. 26. Так конец одного раздела связывается с началом нового.

Те случаи, когда педальные указания стоят под разложенным аккордом или повторяющимися аккордами, существенно не отличаются от *арпеджио-педали*. Таких случаев много и их легко проанализировать. В конце I части сонаты ор. 26 (т. 216—219) есть такое место: повторяющиеся в средних голосах аккорды и медленно разложенный аккорд в басу, *pp — cresc. — p*; в IV части той же сонаты, также в конце (т. 166—169), — спускающийся к выдержанному басу ломаный аккорд шестнадцатыми *pp*. В обеих частях — это единственные указания педали. Очевидно, что в заключительных тактах Бетховену представлялся особый эффект затухания звучности. Если бы педаль была использована раньше, это могло бы помешать такому эффекту. Во II части сонаты ор. 110 в заключительных тактах (*p* и *rit.*) встречается такой же звуковой эффект, причем здесь ломаный аккорд в басу поднимается к аккорду в дисканте. Очень точны педальные указания в конце 32-й вариации (фуги) ор. 120. В этой вариации они единственные. В т. 160 — длинное арпеджио (*ff*), охватывающее всю клавиатуру; педаль простирается и на выдержанный аккорд в дисканте до т. 162. В тт. 162, 164, 166 каждый раз повторяется аккорд в партии правой руки. Звучность затухает, в басу паузы, но тем не менее точно обозначенная педаль продлевает звучание баса и на паузы. Этот звуковой эффект произведет впечатление лишь в том случае, если будет выделяться на фоне всего окружающего.

14 Poco agitato

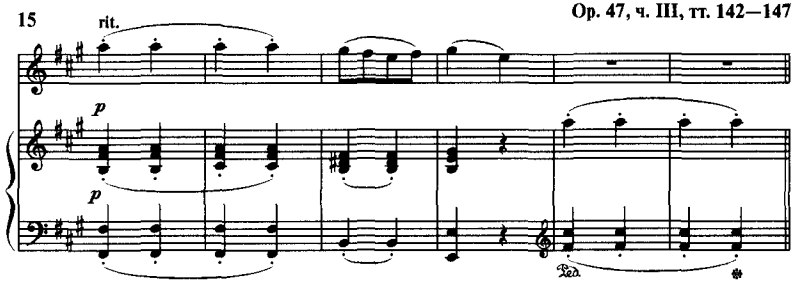
Op. 120, 32-я вариация, тт. 161—166



Последний пример приводит к требованиям, нередко встречающимся у Бетховена: брать педаль на паузах и на *portati*. При этом, собственно, сталкиваются два противоположных явления. Пауза означает прекращение звука; этого же требует *portato*, предполагающее перерыв в звучании. Педаль же, напротив, способствует слиянию звуков и их постепенному замиранию. Сомнительно, можно ли вообще реализовать в желаемой форме такой эффект, принимая во внимание иную звучность и большую громкость современного рояля. К этому добавим, что паузы находятся только в одном регистре, как видно из примера 14. Различие регистров на бетховенском рояле усиливает желаемый эф-

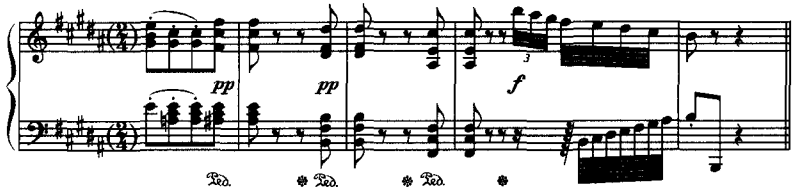
фект. В III части «Крейцеровой сонаты» ор. 47, тт. 146—147 и 423—424 благодаря педали ясно отделяются по звучанию от предшествующих тактов, которые имеют то же мотивное строение и одинаково помечены: *Portato*. Такие звуковые эффекты побудили, вероятно, Мильхмейера сравнить их в своей «Школе» (пусть несколько прямолинейно) со звучанием «маленьких колоколов».

15 rit. Ор. 47, ч. III, тт. 142—147



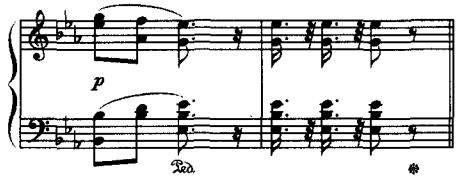
В заключении фантазии ор. 77 на повторяющихся аккордах в тт. 241—244 обозначена педаль, продолжающаяся на паузах:

16 Ор. 77, тт. 241—245

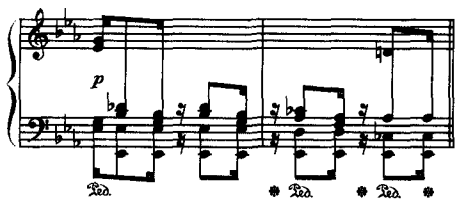


В медленной части сонаты для фортепиано и скрипки ор. 96 такие места обозначены точнейшим образом (примеры 17a, 17b, 18). В последнем примере отсутствует знак *, указывающий на снятие педали. Он должен, пожалуй, стоять на первом звуке следующей части, как переход. Подобные случаи приводились уже не раз.

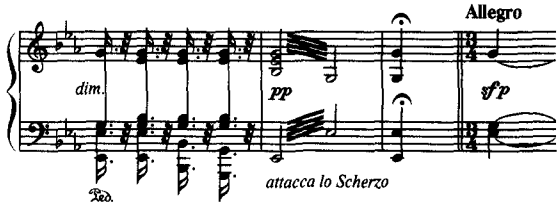
17 a Ор. 96, ч. II, т. 10—11



17 b тт. 54—55

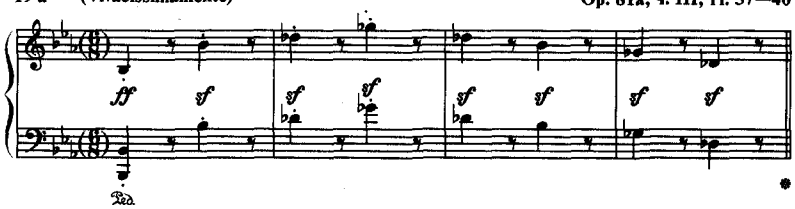


18 Op. 96, ч. II, тт. 65—67

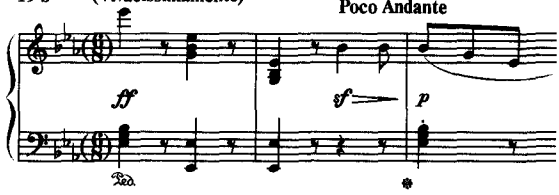


Это соответствует пометке *attacca lo scherzo* и устранит перерыв после *pp* и ферматы. Педальные указания, ставящие своей целью почти что живописное изображение, имеются в трио из траурного марша сонаты ор. 26; аккордовые тремоло должны расплываться, как барабанная дробь. На такого рода примеры указывал уже Мильхмейер. В III части сонаты ор. 81a в тт. 37—40 и 175—177 имеются два совершенно разных случая обозначения педали над паузами (пример 19).

19 a (Vivacissimamente) Op. 81a, ч. III, тт. 37—40



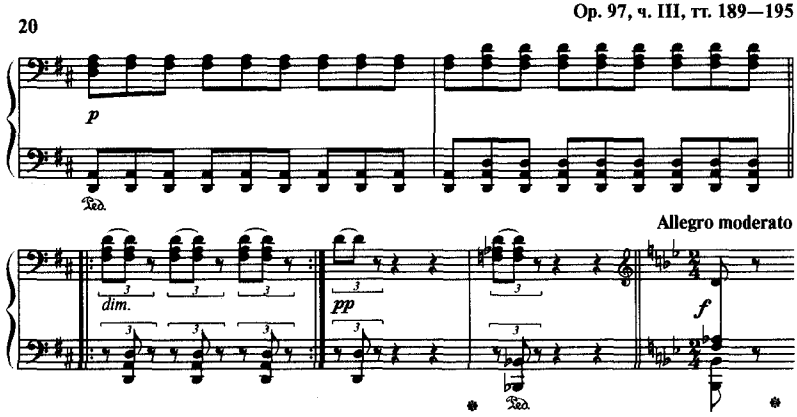
19 b (Vivacissimamente) Op. 81a, ч. III, тт. 175—177
Poco Andante



На современном инструменте в тт. 37—40 это будет звучать иначе, чем в бетховенские времена, ибо сегодня басовая нота прозвучит сильнее. Пример 19b снова показывает, как затихающая на педали звучность связывает предыдущее с началом нового. В заключительных тактах III части трио ор. 97, служащих переходом к IV (последний из этих тактов уже приводился), только осторожное использование педали может позволить воспроизвести на современном инструменте ту звучность, которая была задумана Бетховеном:

20

Ор. 97, ч. III, тт. 189—195

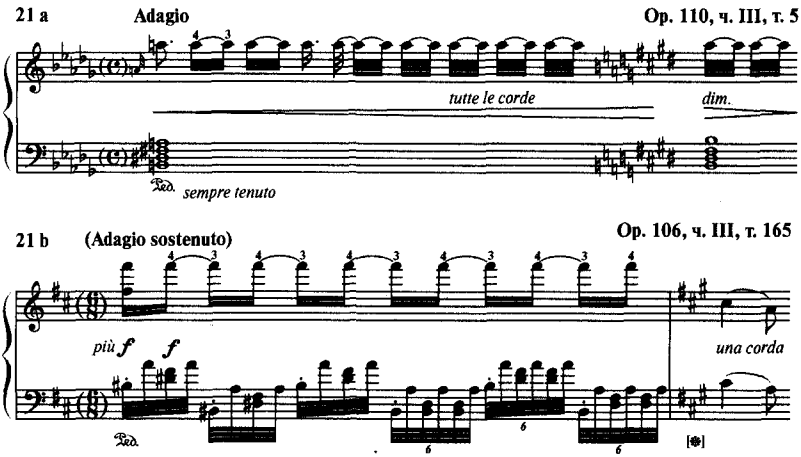


Звучность вступительного Largo к IV части сонаты ор. 106 создается поднятыми демпферами при исполнении арпеджио и повторяющихся нот, которые перемежаются с паузами. Лишь в редких случаях педаль служит здесь для того, чтобы *задержать* звуки — большую часть клавиш можно удерживать пальцами, — педаль всюду имеет звуко-красочное значение. После указания педали в конце т. 10 отсутствует знак *. Вероятно, и здесь имеется в виду звуковая связь с последующим Allegro risoluto. Поэтому знак * должен был бы стоять приблизительно в середине т. 14. В этом месте педаль одновременно выполняет две задачи: *задерживает* звуки и действует как *forte-педаль*.

В III части сонаты ор. 110, т. 5 — своеобразное повторение одного и того же звука в дискант (вряд ли здесь имеется в виду «Bebung», — скорее «Abzüge», то есть короткие паузы между нотами[1]); функция педа-

[1] «Bebung» — прием игры на клавикорде, напоминающий вибрацию на струнных инструментах: колебание клавиши влекло за собой минимальное усиление звука. «Abzüge» — снятие пальца с клавиши, приводившее к кратчайшим перерывам между звуками.— *Прим. перев.*

ли, проставленной под этими нотами, — дать возможность долго прозвучать аккорду в басу. По-видимому, замечание Бетховена о том, что басы звучат дольше, чем звуки в дискант, имеет здесь важное значение. Педаль на бетховенском рояле воздействует на дискант в меньшей мере, чем на бас (пример 21a). Точно то же происходит в упоминавшемся уже т. 165 из III части ор. 106 — здесь в сфере *f* — *più f*. Как и в сонате ор. 110, аппликатура Бетховена способствует «прерывистости» нот; бас и дискант опять-таки расположены далеко друг от друга (пример 21b). На этот раз существенное значение имеет регистровое различие на бетховенском рояле между басом и дискантом. Заслуживают внимания знаки *staccato* на первой ноте каждой басовой фигуры.



Все приведенные случаи подъема демпферов *для задерживания звуков, для их связи, для звукового и регистрового эффектов* легко проанализировать и использовать в практике, так как они всегда связаны с одной и той же гармонией. Только в примере 11 из ор. 53 — несколько иная картина. Задача становится тем сложнее, чем больше гармонически чуждых звуков попадают на одно педальное обозначение. Такие случаи встречаются у Бетховена тоже нередко, хотя и противоречат цитированным в начале нашей статьи предостережениям Адана и Мильхмейера по поводу того, что одновременное звучание различных гармоний производит «невыносимое» впечатление. В настоящее время выполнить некоторые из этих бетховенских педальных указаний особенно трудно; два наиболее спорных необходимо разобрать с самого начала, так как это прольет свет и на все остальное.

В I части сонаты quasi una fantasia op. 27 № 2 имеется ремарка «Si deve suonare tutte questo pezzo delicatissimamente e senza sordino», то есть: «Вся пьеса должна быть сыграна очень нежно и с поднятыми демпферами». Понимал ли Бетховен это дословно? Как писал Черни (см. с. 61), композитору удавалось исполнить всю тему на одной педали. Попытки осуществить это на роялях Графа и на других фортепиано бетховенской эпохи показывают, что такое исполнение в очень медленном темпе не раздражает слух и может иметь особый музыкально-выразительный смысл. Во всяком случае предписание Бетховена недвусмысленно говорит о том, что он не имел в виду обычное использование связующей, задерживающей или гармонической педали. Почти все, что нужно сыграть *legato*, может быть в этой части связано пальцами. Бетховен несомненно хотел добиться *особого расплывчатого звучания, а также смешения гармоний*. Кто здесь не вспомнит уже приведенные слова К. Ф. Э. Баха о том, что «звучность фортепиано с поднятыми демпферами... если в связи с призвуками суметь соблюсти необходимую осторожность, — привлекательнейшая для фантазирования». Действительно, если соблюдать на бетховенском рояле такую «осторожность» и играть в медленном темпе, можно добиться в I части сонаты ор. 27 № 2 совсем особенных звуковых эффектов. Благодаря звуко-красочным различиям фортепианных регистров и разному воздействию на них поднятых демпферов ясно выявляются три элемента этой части: бас, мелодия в дискант и подвижный средний голос. Следует также вспомнить замечание из «Фортепианной школы» Адана, в котором речь идет о возможности исполнять на фортепиано «нежные, меланхолические арии, романсы». Ведь часть эта, по существу, своего рода романтический ноктюрн. Звуковые эффекты, достичь которых хотел Бетховен, вряд ли выполнимы на современном рояле. Его однородная звучность затрудняет расчленение на три названных элемента. Придется уменьшать силу звука, часто прибегая к левой педали; придется чаще, чем требуют бетховенские обозначения, поднимать и опускать демпферы; придется, вероятно, брать более подвижный темп, чем указал Бетховен, имея в виду свой рояль.

В одной из неопубликованных работ Института школьного музыкального воспитания при Государственной высшей музыкальной школе в Кельне Р. Тамборини анализирует и разбирает литературу о «Лунной сонате» Бетховена. Поражает, как мало внимания в литературе о Бетховене уделяется своеобразному педальному указанию в I части этой сонаты. Название сонаты взято, по-видимому, из ее описания в новелле Л. Рельштаба «Теодор» (1823), в котором говорится: «Гладь озера освещена мерцающим сиянием луны; волна глухо ударяет о темный берег; покрытые лесом мрачные

горы отделяют от мира это священное место; лебеди, подобно духам, проплывают с шелестящим плеском, и со стороны руин раздаются таинственные звуки эоловой арфы, жалобно поющей о страстной и неразделенной любви». Несомненно, что все это — эстетическая фантазия; однако такие выражения, как «мерцающее сияние», «шелестящий плеск», «эолова арфа», бесспорно вызваны той расплывчатой звучностью, которая создается благодаря поднятым демпферам. Рельштаб невиновен в том, что из его описания впоследствии возникло шаблонное название — «Лунная соната». Звучность бетховенского рояля при поднятых демпферах — более светлая и богатая обертонами, чем темная и громкая звучность современных фортепиано, — позволяет понять сравнение Рельштаба со звуками эоловой арфы и, в какой-то мере, — с «маленькими колоколами» у Мильхмейера. Однако то, что именно в I части имеются своеобразные фортепианно-технические особенности, уже в 1802 г. привлекло внимание референта «Allgemeine musikalische Zeitung» (Leipzig, IV Jg.). Это видно, например, из следующего абзаца: «Автор повсюду указал, насколько нечто подобное может быть выражено в условных знаках, как надо исполнять, а также — что главное — как обращаться с фортепиано; это последнее, судя по обозначениям и, еще явственнее, по всему характеру и оформлению его идей, — Бетховен понимал лучше, чем кто-либо другой из композиторов, писавших для этого инструмента». Примечательно также и следующее дополнение: «Надо, однако, иметь достаточно хороший инструмент, если хочешь получить маломальское удовлетворение от исполнения некоторых его произведений, например, всей I части из № 3» (это и есть ор. 27 № 2. — *Авторы*).

Еще более спорны указания педали в I части сонаты ор. 31 № 2. Это относится, главным образом, к речитативам импровизационного характера в тт. 143—148 и 153—159. Особенно непривычно звучит в тт. 153—154 — несмотря на фермату и *pp* — C-dur'ный аккорд, к которому добавляется *des*[2]. Мис, разбирая это место, указывает на замечание, исходящее из окружения Черни: намерением Бетховена было добиться такой звучности, как если бы чья-то речь раздавалась из подземелья, где звуки сливаются друг с другом[1]. Действительно, подобный эффект осуществим на бетховенском рояле, но едва ли возможен на современном, ибо при точном выполнении бетховенских педальных предписаний становится назойливым и резким.

Для преодоления этого известные пианисты вносят разные предложения. Об одном из них следует упомянуть. Дж. А. Кочевицкий в ста-

[1] *Mies P.* Op. cit., S. 188 ff.

тье «Спорная педализация в фортепианных сонатах Бетховена» среди прочего останавливается и на этом вопросе[1]. В отличие от точки зрения авторов данной статьи, Кочевицкий исходит, главным образом, из различного понимания пианистами и редакторами спорных педальных мест. По поводу места из ор. 31 № 2 он указывает на уже упоминавшийся факт: на бродвудовском рояле Бетховена, а также и на других инструментах можно было раздельно поднимать демпферы как правой, так и левой половины фортепиано. Также говорилось и о том, что в ор. 53 Бетховен специально отказался от такого рода педализации. Ссылаясь на отмеченную особенность инструментов того времени, Кочевицкий хочет обойти трудности, возникающие в ор. 31 № 2.

Приводим перевод его указаний: «Сразу же после того, как сыграно первое арпеджио, левая рука пианиста освобождается. Теперь исполнитель должен беззвучно нажать всем левым предплечьем левую половину клавиатуры. Правая же рука играет речитатив с педалью (ad libitum), тщательно меняя ее на каждой ноте». Это создает видимость опоры на исторически достоверные факты. К тому же достигается продолжительное звучание арпеджированного аккорда. Но таким путем не удается добиться богатого обертонами и различными регистровыми красками звучания бетховенского рояля и желанной Бетховеном гулкой звучности.

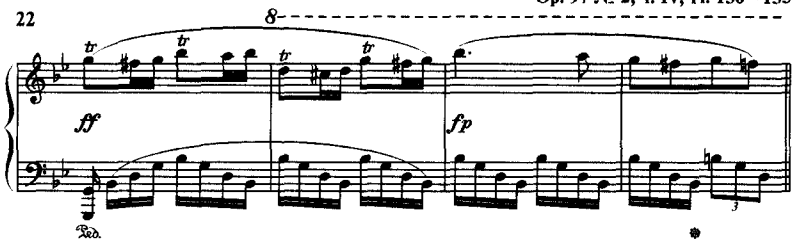
Общим для этих обоих крайне своеобразных примеров является подъем демпферов при смене гармоний, слитное звучание разных гармоний. Здесь следует вновь напомнить о *звуко-красочной педали* Бетховена в ор. 31 № 2. И еще несколько случаев. В начале восьмой вариации из ор. 35 имеется педальное указание в тт. 1—4. Педаль *задерживает* басовый звук *Es* и *связывает* его с мелодией в дисканте, начинающейся с g^2. Однако при поднятых демпферах одновременно звучат Es-dur'ное трезвучие, уменьшенный септаккорд на *f* и снова Es-dur'ное трезвучие. Уже часто упоминавшееся различие регистров бетховенского рояля позволяет подобное использование педали. В наши дни здесь, вероятно, придется переменить педаль. О характерном применении такого эффекта в главной теме последней части сонаты ор. 53 шла уже речь (примеры 10 и 11). Структура здесь — как и в ор. 35. Эффект этот для Бетховена настолько важен, что обозначается им на протяжении всей части — также и во время звучания диатонических последовательностей в партии левой руки (в тт. 55—56), и при частой смене тоники и доминанты (в тт. 431—433 и после т. 485). О мотивном значении такого педального эффекта, проходящего через всю часть, уже говори-

[1] The Piano Quarterly. — N. Y., № 40, Summer 1962.

лось. Широкое расстояние между басом и дискантом, их резкое структурное разделение, динамика — чаще всего *p* и *pp* — в большинстве случаев соразмеряют гулкое звучание различных гармоний — на бетховенском рояле в большей степени, чем на современном. Упомянутый выше отказ Бетховена от использования в этом произведении разделенной педали ясно показывает, что он стремился к определенному звуковому эффекту.

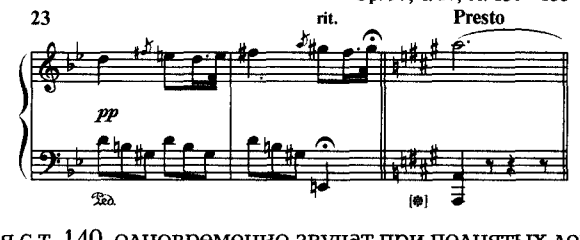
В последней части трио ор. 97, начиная с т. 130, из *задерживающей* басовую октаву педали возникает своего рода *звуко-красочная педаль* с гармонически чуждыми нотами мелодии в дискант; и снова бас и дискант расположены далеко друг от друга:

Op. 97 № 2, ч. IV, тт. 130—135



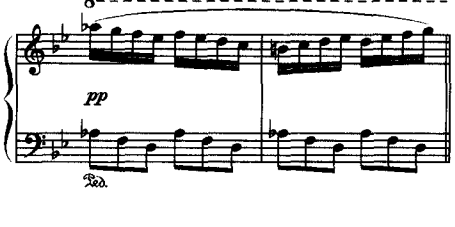
Этот же педальный эффект характерен и для последующего мелодического оборота на фоне разбитых аккордов. В тт. 252—254 педаль, как это часто бывает, распространяется на фермату и связывает с Presto:

Op. 97, ч. IV, тт. 130—135



Начиная с т. 140, одновременно звучат при поднятых демпферах разбитое трезвучие в басу и звуковая последовательность в высоком дискант:

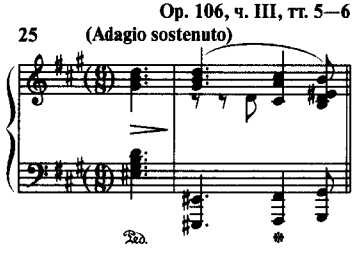
Op. 97, ч. IV, тт. 140—141



О педальном указании на меняющейся гармонии одного мотива в последней части сонаты ор. 101, тт. 81—83, уже упоминалось в связи с контрастной педалью (пример 4); педаль берется на *pp*, а следующее *f* исполняется без педали. Во второй части той же сонаты в тт. 30—34 — явная *звуко-красочная педаль*: канонически проведенная мелодия трижды поднимается в секундовой транспозиции, и, таким образом, здесь смешиваются различнейшие гармонии. Во всей части нет никаких других обозначений педали — факт, доказывающий, что Бетховен в этом месте придавал особое значение расплывающейся звучности. На современном рояле такой эффект резче выделяется из общего звучания, чем на бетховенском.

Подобное преднамеренно гулкое звучание встречается у Бетховена и без гармонически чуждых тонов, прежде всего в тремолообразных фигурах и в аккордах в басу, разбитых по восьмым или шестнадцатым. «Барабанная дробь» из траурного марша в сонате ор. 26 — пример нарастающей динамики от *p* к *f*, о чем говорилось уже в связи с характеристикой Мильхмейера. Вступительные такты (113—114) к репризе II части сонаты ор. 106 — своего рода сигнал *ff*; заключение I части ор. 106 представляет собой, в сущности, эффект звучности, замирающей в *pp*, причем фигуры восьмых в левой руке должны расплываться. В двух последних тактах к этому добавляются еще следующие функции педали: она выступает как *forte-педаль* и как педаль, задерживающая аккорд. Бетховен любит такие заключительные эффекты. В III части этой же сонаты, начиная с т. 178, имеется подобное место. Знак * отсутствует: вероятно, он должен был бы стоять в начале т. 181 для связи с последним повторением темы. Протяженное звучание аккорда влечет за собой тесную связь с последующим в тт. 5—6 III части ор. 106:

Ор. 106, ч. III, тт. 5—6

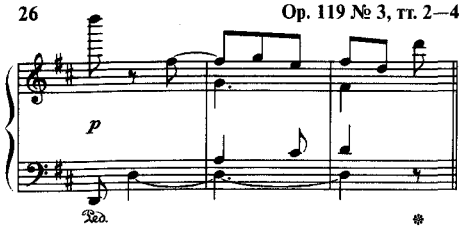


Вместе с тем это один из редких примеров, когда Бетховен требует одновременного использования правой и левой педали.

Мы уже анализировали значение педального мотива в I части сонаты ор. 106. То, что педаль задерживает в тт. 1—4 гармонически чуж-

дый звук es^2, не нарушает благозвучия: он короток и расположен далеко от баса. В остальных случаях именно в этой части, точно обозначая педаль, Бетховен избегает одновременного звучания разных гармоний. В сонате ор. 110, II часть, тт. 40—42 и аналогичные места, гармонически чуждые звуки в мелодии, благодаря их краткости, не нарушают благозвучия. Речь явно идет о *педали, задерживающей басовый звук*, и о *контрастной педали* при смене *f* и *p*. Задерживание басовой ноты при смене гармонии, когда возникает гулкая звучность, встречается в тт. 2—4 и аналогичных местах багатели ор. 119 № 3. Снова следует отметить широкое расстояние между басом и дискантом:

26 Ор. 119 № 3, тт. 2—4

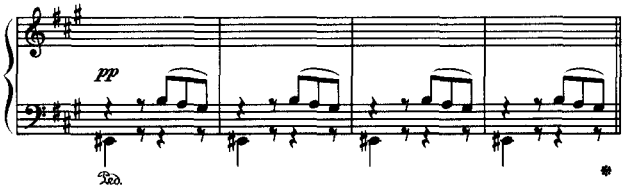


и это для бетховенского рояля имело большее значение, чем для современного. Иной случай *гулкой педали* — в т. 9 III части ор. 110. Странно, что здесь, в т. 9, Бетховен использует педаль вопреки гармонически чуждым звукам «жалобного напева» мелодии на фоне повторяющихся в левой руке аккордов; снова вспоминаются предостережения Адана и Мильхмейера. По-видимому, Бетховен хотел, чтобы тема лишь постепенно вырисовывалась на фоне расплывчатой звучности. Его намерение вполне ясно, и это подтверждается тем, что в аналогичных тт. 114—116 он проставил такое же педальное обозначение. В тт. 114—115 речь может одновременно идти и об *арпеджио-педали или гармонической педали* на нисходящем разбитом аккорде. В тт. 132—136 — *cresc.* и *dim.* при *una corda*, повторяющиеся аккорды и паузы, поднимающийся разбитый аккорд; подъем демпферов преследует здесь задачу добиться особо гулкого звучания. Такие случаи вряд ли могут вызвать затруднения; следует лишь, чтобы такты с педальными указаниями ясно выделялись на фоне всего остального, так как подъем демпферов имеет звукокрасочное значение.

Следует упомянуть два места из «Крейцеровой сонаты» ор. 47, где включение в общую звучность гармонически чуждых тонов со-

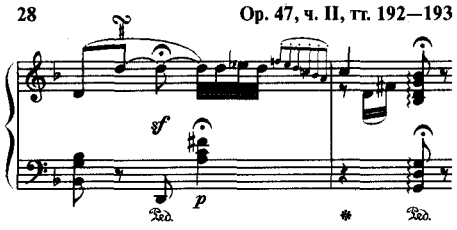
здает особо гулкое звучание. Одно из этих мест — в последней части, в тт. 287—290. Эти такты можно было бы исполнить и без педали (пример 27); однако Бетховен хочет здесь, как и в некоторых упоминавшихся случаях, расплывчатой звучности в *ritardando, calando* и *pp* перед повторением начала. Было бы бессмысленным брать педаль перед т. 287:

27 Op. 47, ч. III, тт. 287—290



Во II части той же сонаты, т. 192, есть место, которое на современном рояле не легко выполнить:

28 Op. 47, ч. II, тт. 192—193



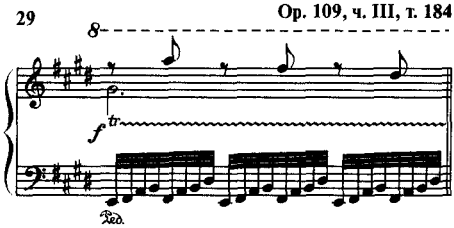
Прежде всего речь идет о педали, *задерживающей* низкий басовый тон. Он необходим как органный пункт, на котором звучит выразительнейший мелодический оборот в дискан*те*. Трезвучие в среднем регистре — оно не случайно обозначено *p* — создает в сочетании с выразительным оборотом в дискан*те* резкие диссонансы. И этот эффект легче выполнить на бетховенском рояле: бас тянется на нем, сравнительно со звуками верхнего регистра, дольше.

Интересное обозначение педали находится в последней части сонаты ор. 109, тт. 184—188. Замысел Бетховена ясен: тридцатьвторые в басу создают здесь расплывчатое, гулкое звучание (пример 29). Мис уже указал, что в ряде случаев нотная запись Бетховена с различной точностью и ясностью отражает то реальное звучание, к которому он стремится[1]. В приведенных здесь и некоторых других аналогичных примерах самым существенным является расплывчатое, гулкое звучание узко расположен-

[1] *Mies P.* Op. cit. S 34 ff.

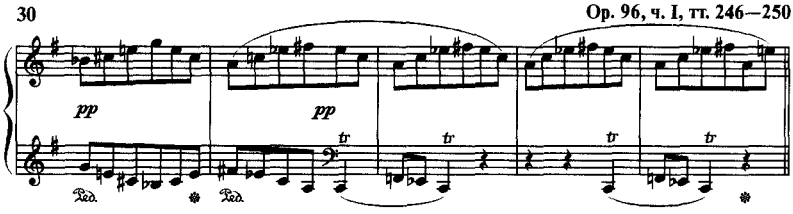
ного разбитого басового аккорда; звучание же отдельных басовых нот не имеет столь важного значения. На бетховенском рояле педаль не оказывает значительного воздействия на высокие звуки дисканта.

29 Op. 109, ч. III, т. 184



Поучительно, как изменяются педальные обозначения в конце I части сонаты для фортепиано и скрипки ор. 96. Начиная с т. 243, в каждом такте, соответственно смене гармонии, проставлена новая педаль. Начиная же с т. 247, демпферы поднимаются по четырехтактам:

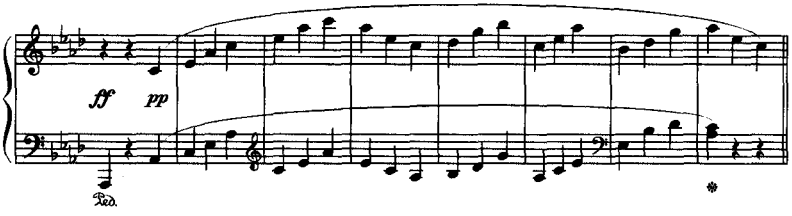
30 Op. 96, ч. I, тт. 246—250



Разбитый аккорд в партии правой руки не изменяется, мотив же в басу вносит гармонически чуждые звуки. Благодаря звучному басовому регистру на бетховенском рояле мотив этот, чередуясь с таким же мотивом скрипки, ясно слышен, несмотря на *pp*; диссонансы не нарушают благозвучия.

Если обратиться к приведенным в примере 31 тактам из багатели ор. 33 № 7, то может показаться, что педаль прежде всего выполняет функцию *forte-pedali* и задерживает басовую ноту:

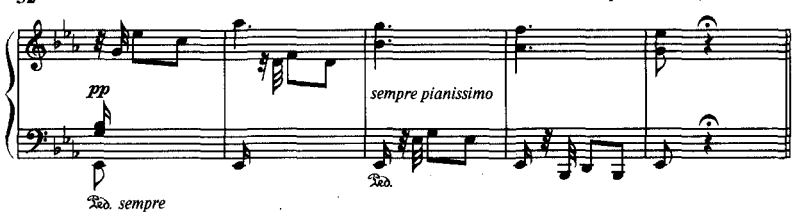
31 Op. 33 № 7, тт. 21—28



Несмотря на Presto, сомнительно, прозвучит ли басовая нота при поднятых демпферах до конца фразы. Во всяком случае в конце фразы различные аккорды сольются друг с другом; ясно, что так и задумано. Однако благодаря этому педаль становится *контрастной педалью* — она создает контраст к непосредственно примыкающим к этому месту соседним разделам багатели. В тт. 29—36 — такой же педальный эффект. Было бы ошибочным играть и другие части пьесы с поднятыми демпферами. Снова следует указать, что роль педали заключается здесь в том, чтобы создать главным образом звуковой эффект в *pp*. Поэтому средняя часть выделяется звучностью; функция педали задерживать звуки не имеет здесь решающего значения.

Приведем, наконец, еще один пример подлинно звуко-красочной педали из багатели ор. 126 № 3 — затихающее заключение на сменяющихся гармониях (пример 32). Обозначения «Ped. sempre», «Pedal — — —» ясно говорят о намерениях Бетховена. Благодаря умеренному темпу и динамике исполнение на бетховенском рояле становится более легким, чем на современном. В той же багатели, в тт. 24 и 25, отсутствуют знаки снятия педали. В первом случае он несомненно должен стоять в конце т. 24; во втором — вероятно, на первой ноте т. 26. В обоих случаях речь идет об *арпеджио-педали*, причем во втором случае педаль длится до перехода к варьированному началу, не захватывая гармонически чуждые звуки.

32 Ор. 126 № 3, тт. 48—52



В качестве последнего, очень спорного примера упомянем ряд мест из медленной части концерта для фортепиано с оркестром ор. 37. Черни говорит: «Бетховен, игравший этот концерт публично в 1803 г., брал педаль на всю тему; это очень хорошо выходило на тогдашних слабозвучных фортепиано, в особенности если к тому же бралась и педаль, сдвигавшая молоточковый механизм. Однако теперь, когда звук стал значительно громче, мы советовали бы брать демпферную педаль заново при каждой значительной смене гармонии, но так, чтобы в звучании не было бы заметно никаких пустот. Ибо вся тема должна прозвучать как дале-

кая, священная и неземная гармония. То же относится и к большому арпеджированному пассажу (в G-dur), где также должны быть использованы обе педали»[1]. Конечно, все это — указание, даже с определенным обоснованием, возможностей исполнения на современном инструменте; несомненно однако, что подлинно бетховенский замысел не может быть выполнен при такой частой смене педали.

Эта работа опирается исключительно на педальные указания Бетховена и одновременно на изучение его последнего рояля. Он начал помечать педаль в произведениях, созданных около 1800 г., и продолжал делать это вплоть до поздних своих сочинений, но не так, чтобы число подобных указаний постоянно возрастало. И в ранних произведениях (как в ор. 27 № 2, ор. 31 № 2, ор. 53 — прежде всего в последней части), и в более поздних (как в ор. 96 и ор. 106) имеется множество педальных обозначений. Однако тот факт, что, например, в I части сонаты ор. 110 вовсе нет указаний педали, в трио II части она обозначена очень точно, в контрапунктических разделах III части ее нет, а в медленных разделах имеются немногочисленные, но очень определенные педальные знаки; что в Ариетте из сонаты ор. 111 лишь в одном месте — тт. 103—105 — тщательно проставлены обозначения арпеджио-педали, — свидетельствует о том, что Бетховен использовал подъем демпферов для достижения *звуковых эффектов*, которые считал важными. При этом ни *forte-педаль*, усиливающая громкость звучания, ни *связующая педаль* не стоят на первом плане; *контрастная педаль, арпеджио-педаль, педаль, задерживающая звуки, мотивно обусловленная педаль* (как в ор. 53 и ор. 106) — вот важнейшие для него функции педали и вот что определяет его метод использования педали. В большинстве случаев не представляет трудности осуществить все эти виды педалыизации и на современном инструменте, при условии, если сократить употребление правой педали, возросшее со времен романтизма, и руководствоваться, главным образом, обозначениями Бетховена. Совсем по-иному обстоит дело с *гулкой педалью* в приведенных выше случаях. Здесь необходимо основательно обдумать, каким путем приблизиться к тому звучанию, которое представлялось слуху Бетховена. Тщательно проанализировав ряд случаев, можно выработать принципы, которые позволят решить вопрос, как поднимать демпферы в аналогичных местах, не имеющих педальных обозначений, — например, в вариациях. Таким образом,

[1] *Czerny C.* Vollständige theoretisch-praktische Klavierschule, op. 500. — IV B. — W., ca. 1842. — S. 109.

в местах, где нет знаков *, можно было бы их проставить примерно так, как это сделал бы Бетховен. В начале этой статьи мы ссылались на мнение Тови: Бетховен проставлял лишь те педальные обозначения, которые представлялись ему важными. Такого же взгляда придерживается и В. Георгии: «И в дальнейшем он со всей определенностью требовал педаль лишь там, где ему представлялся особый звуковой эффект и где использование педали не было ясно само по себе»[1]. Но что, собственно говоря, означает «где педаль ясна сама по себе»? Лишь бетховенские указания отражают его намерения.

Со всей обстоятельностью было доказано, что нотная запись Бетховена в известном смысле является «слуховой записью»[2]; отсюда можно сделать выводы о том, как отразить эту запись в печатных изданиях. То же относится и к педальным указаниям. Бетховен проставлял их там, где они соответствовали его слуховым представлениям и где они помогали осуществлению его звукового замысла. Быть может, во время игры он чаще поднимал демпферы. Однако это несколько шаткое утверждение Черни не должно привести к тому, чтобы постоянное использование педали скрывало подлинные звуковые намерения Бетховена. На многих примерах было показано, как вносить в спорных местах осмысленные дополнения к обозначениям Бетховена. Нам кажется, что по причинам, о которых была уже речь, бетховенский рояль в меньшей степени соблазнял пианиста часто пользоваться правой педалью, чем современный инструмент. Но и здесь, прежде чем непродуманно и скорее по привычке произвольно расширять употребление правой педали, необходимо тщательно изучить бетховенские указания с точки зрения их функции и цели.

В книге Куллака — Нимана есть замечание о стилевых изменениях в фортепианной игре и в фортепианных сочинениях, происшедших после Бетховена: «Вообще по поводу педали надо еще заметить следующее: например, фортепианные сочинения старых времен вплоть до Дёлера и Мошелеса, сообразуясь с их фортепианным изложением, могли бы быть исполнены и без педали; со времен же Тальберга и появления романтиков Шопена, Гензельта и Шумана педаль стала в такой степени необходимой для соответственно мощной игры, что фортепианная фактура их произведений просто не могла быть передана без соучастия педали, не говоря уже о том, что беспедальная игра привела бы к сухой и отнюдь не романтической звучности... Эстетическое начало должно быть постав-

[1] *Georgii W.* Klaviermusik. — Z.—Freiburg, 1950. — S. 248.

[2] *Mies P.* Op. cit., S. 40.

лено выше исторического, и в отношении бетховенских произведений следует в общем рекомендовать лишь скупое использование педали»[1]. Снова подчеркивается «романтическая звучность» и вместе с тем в отношении Бетховена высказывается требование скупо обращаться с педалью. На вопрос о том, в какой мере вообще «эстетическое должно быть выше исторического», ответить трудно; однако историческое надо знать, если хочешь достигнуть высокоэстетического.

Добавим еще некоторые общие соображения. Искусство Бетховена-виртуоза было общепризнано; но его фортепианные произведения, за исключением концертов, были камерными произведениями — разумеется, самой высокой культуры. Нам известны многие высказывания о том, что исполнение произведений Бетховена его учениками и друзьями — эрцгерцогом Рудольфом, баронессой Д. Эртман, М. Пахлер-Кошак, графиней Эрдёди и другими — удовлетворяло композитора. Многократно и с различных точек зрения указывалось, что сочинения Бетховена, его творческий путь и его стиль знаменовали собой своего рода поворот в развитии многих элементов музыки. Ф. Ротшильд, например, разъясняет, что Моцарт и Гайдн — при всех различиях их индивидуального стиля — следовали обычаям своего времени, Бетховен же применял совершенно новые методы[2]. Его исполнительские обозначения охватывают несравненно более широкий диапазон, чем указания Гайдна и Моцарта[3]. Сюда же относится вопрос, в какой мере Бетховен является «классиком» или «романтиком», вопрос, который неоднократно ставился, но часто разрешался поверхностно и неглубоко.

Ясно, что педальные указания Бетховена резко отличаются от указаний Моцарта и Гайдна; у них либо совсем нет, либо чрезвычайно мало обозначений педали. Выше была сделана попытка разделить педальные указания Бетховена на определенные группы. Некоторые примеры удлинения звука (более короткого по сравнению со звуком современного инструмента) или его усиления — то есть случаи *forte-педали, задерживающей педали и арпеджио-педали* — соответствуют указаниям тогдашней теоретической литературы, как это видно по приводившимся цитатам из школ Адана и Мильхмейера. Даже к звуко-живописному использованию подъема демпферов у Мильхмейера, кажущемуся нам стран-

[1] *Kullak A.* Op. cit.

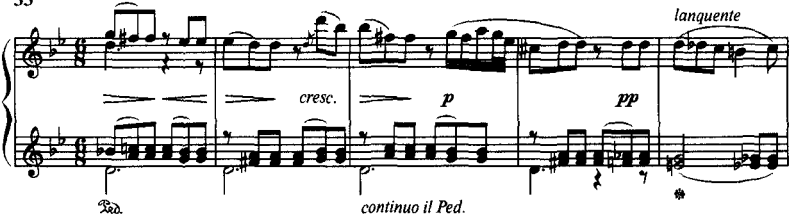
[2] *Rothschild Fr.* Musical performance in the times of Mozart and Beethoven. — L.— N. Y., 1961. — P. 14.

[3] Ibid., p. 32 ff.

ным, можно было указать примеры — барабанную дробь из ор. 26 и по-своему единственное в литературе педальное указание в сонате ор. 27 № 2; было также установлено, каким путем Бетховен придал этим звучаниям более высокий смысл. Так проявлялись звуковое сознание и звуковое представление Бетховена. Они обусловили его педальные обозначения, их отличие от обозначений Моцарта и Гайдна; они определили новое направление в педализации. *Педаль, задерживающая звучание* на паузы, фразы, даже на целые разделы, широкое применение *контрастной педали*, наконец *гулкая педаль* с ее столь различными эффектами — все это несомненно относится к особенностям бетховенского стиля. Важную роль сыграли воспоминания о регистрах клавесина, об органе, на котором он играл в юности, и в особенности звучность тогдашних инструментов. На примерах было указано, что представление о звучности инструментов оставалось главным, хотя в эскизы и вносились изменения[1]. Сюда относится приводившийся уже пример из последней части сонаты ор. 53. Таким образом, использование богатых звуковых красок фортепиано при поднятых демпферах принадлежит к особенностям индивидуального стиля Бетховена. Несомненно, кое-что можно найти и у его современников, игравших на тех же инструментах. В примере 33 из II части «Покинутой Дидоны» Клементи (1821) имеется настоящая *гулкая педаль*, ясно указывающая на звуко-живописные и выразительные намерения композитора. Но здесь, пожалуй, уже сказалось влияние Бетховена на это произведение.

33

Клементи. Ор. 50 № 3, ч. II, т. 55



Однако в связи с изменениями в строении инструмента именно такого рода педальные эффекты труднее осуществить, чем в тех случаях, когда Бетховен предписывает использование педали для связи между аккордами, для задерживания басовых нот, для продления зву-

[1] *Mies P.* Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stils. — Lpz., 1925. — S. 127.

чания разбитых аккордов и арпеджио, для усиления звучности. Последние из перечисленных приемов использования педали стали после Бетховена чем-то почти «само собой разумеющимся». Вполне возможно, даже вероятно, что в бетховенские времена эти функции педали еще не были известны.

Такие изобретения, как металлическая рама (Бабкок, 1825) и ставшее возможным благодаря ей увеличение силы натяжения струн и громкости звуков по-новому преобразовало клавишные инструменты[1]. Поэтому педальные обозначения Бетховена, относящиеся, естественно, к инструментам его эпохи, часто понимались превратно, использовались поверхностно, ими пренебрегали даже те немногие исполнители, которым было знакомо звучание бетховенских инструментов. В этой связи поучительные примеры приведены в упомянутой выше статье Кочевицкого[2]. А. Лёссер рассмотрел изменения фортепианного идеала, обусловленные техническими новшествами, в связи со стилистическими и социологическими переменами. В качестве заключения можно привести здесь несколько отрывков из его книги:

«Металлическая рама позволяла молоточкам ударять сильнее, благодаря этому и звук становился более сильным. Скорая двойная репетиция позволяла достигнуть более тонких нюансов звукоизвлечения и более быстрых ударов. Толстые, обтянутые фильцем головки молоточков издавали более "округлый" звук, чем старые молоточки, обтянутые кожей. Все эти достижения способствовали одной цели: создать инструмент для художника, который... мог бы греметь в большом зале, другими словами, — для концертного виртуоза...

Именно около 1830 г. этот новый идеал фортепианного производства и фортепианной игры принял окончательную форму; несколькими годами позже он получил самое широкое распространение... Теперь уже не стремились к звонкому светлому тону — ясной, определенной и недвусмысленной цели индивидуального звукоизвлечения, — что так высоко ценили в XVIII в. Все усилия были направлены к тому, чтобы создать неопределенную, приветливую, мягкую звуковую атмосферу, полную невысказанных обещаний и предчувствий, намеков на нечто необъятное.

Пропасть разделяет эти два звуковых идеала. Первый — обусловлен тем жизневосприятием, которое ценит логику, которое хотело бы

[1] *Riemann H.* Musiklexicon, Artikel: Klavier.

[2] The Piano Quarterly. — N. Y., № 40, Summer 1962.

познать мир, разделив все и вся, на аккуратные, прямолинейные и нерушимые категории, разделы, разряды. Другой звуковой идеал характерен для иного мира идей — несколько расплывчатого, благочестивого, свободно развивающегося, не питающего уважения к условно конструируемым границам и ограничениям... Первому из этих идеалов в большей степени удовлетворяла определенность, то есть расчлененность звуков; второму — их связность и смешение. Если сказанное понимать буквально, такое разделение могло бы быть воспринято как упрощение; на самом же деле это — намеченное лишь в общих чертах указание на подлинные взаимосвязи. Представляется, что очевидные социальные и политические предпосылки такого разделения имеют важное значение.

Звуковой идеал изменялся постепенно и ступенчато; процесс этот длился около восьмидесяти лет. Он закончился, как мы предполагаем, около 1830 г. — следовательно, ко времени, которое отмечено окончательным триумфом денежно обеспеченных классов над дворянами (земельными собственниками) и всеобщим признанием их, победителей, образа мыслей и социальных идей.

В общем после первой трети XIX столетия в развитии фортепиано не произошло значительных, основополагающих изменений... Фортепиано 1830 г., по существу своему, было таким же, как и сегодня»[1].

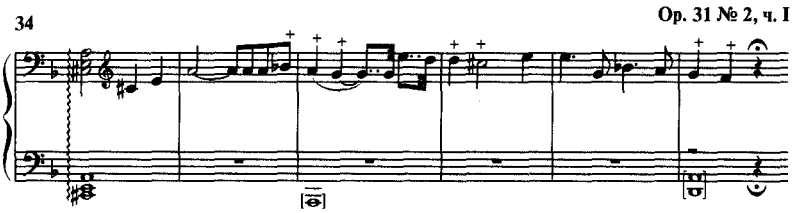
Как признает сам автор, кое-что изложено здесь в очень упрощенном виде. Но если, обратившись к педальным проблемам, использовать сказанное, то выявится, для какого инструмента писал Бетховен и каким путем, отойдя от традиционного, ему удалось прийти к собственным представлениям и звуковым эффектам. Учитывая изменения инструмента и звукового идеала после 1830 г., мы также уясним себе, почему в течение последующего времени намерения Бетховена стали в какой-то мере непонятными и не выполнялись.

Отрывок из книги Л. Римана (несколько сокращенный нами) может еще раз объяснить это; исходным пунктом снова будет многократно приводившееся место с «гулкой педалью» из сонаты ор. 31 № 2 Бетховена[2]. Риман пишет: «Теоретические знания, воспитание способности различать гармоническую основу, а затем умение вовремя брать педаль являются как бы техническими предпосыл-

[1] *Lösser A.* Men, women and pianos. A Social History. — N. Y., 1954. — P. 339 f.

[2] *Riemann L.* Das Wesen des Klavierklangs und seine Beziehungen zum Anschlag. — Lpz., 1911.

ками для субъективно-эстетического исполнения фортепианных пьес. Я говорю "субъективного", так как объективной формы исполнения, строго говоря, в музыкальном искусстве быть не может. Каждое исполнение опирается на эстетические законы, "относительное" свойство которых, как известно, допускает разное и, следовательно, субъективное толкование. В виде примера я использую приведенный Брейтгауптом отрывок из бетховенской сонаты, который в различных инструктивных изданиях имеет следующие педальные обозначения:



Мошелес и Котта: Ped. — — — — — — — — — *

Бетховен (уртекст): Ped. — *

д'Альбер: Ped. — — — — — — — — — — — — — *

Брейтгаупт: без педали, но удерживая секстаккорд пальцами

Разбираться в том, какое правильнее, считаю бесцельным, так как любое из них влечет за собой "красивейший" эффект, оспорить который никто не сможет, хотя бы уже потому, что музыканты, обозначившие педаль, пользовались различными по своим звуковым особенностям инструментами. Бетховен пометил педаль на протяжении всех пяти тактов не по "небрежности" или не из-за "недостатка способности к чувственному восприятию", как пишет Брейтгаупт, а потому, что слабый тон, обусловленный обтянутыми кожей молоточками, допускал использование такого звукового эффекта. Многочисленные обертоны, воспринимаемые слухом, придавали этому месту более светлую окраску, и благодаря слабым басам почти не возникали звуковые колебания, которые нарушали бы общее благозвучие. Вот почему это место, согласно бетховенским педальным обозначениям, должно было звучать серебристо, светло и приветливо. Рояли, на которых играл Мошелес, несмотря на обтянутые фильцем молоточки, обладали резонансом недостаточной силы; поэтому педальные обозначения того времени так же

бесполезны для современных фортепиано, как и бетховенские. Короткую педаль Мошелеса можно объяснить, пожалуй, его желанием избежать быстро нараставшего на тогдашних роялях звукового шума. Брейтгаупт беззвучно придерживает нижний секстаккорд и заставляет его звучать без педали в течение пяти тактов. Такая утонченная трактовка обусловлена тем, что Брейтгаупт хотел избавиться от шумовых красок, которые создаются густыми и тяжелыми звуками современного фортепиано, взятыми на педали; д'Альбер же эти краски использует. Какая же педализация лучше? Быть может, обозначая педаль, Брейтгаупт пользовался Бехштейном с его вязкой звучностью; басы этого инструмента накладывают слишком густую краску, и поэтому пианист предпочитал очищать звучность. А у д'Альбера, возможно, был Стейнвей с его светлым звучанием; сильные обертоны этого инструмента не позволяли возникнуть слишком темным шумовым краскам, и поэтому при педальных обозначениях д'Альбера удавалось достигнуть превосходных эстетических результатов».

Итак, здесь ясно подчеркивается значение фортепианной звучности. Уже приведенное высказывание Черни о гулком, «словно из подземелья», звучании этого эпизода, которое будто бы имел в виду Бетховен, находится, однако, в резком противоречии с точкой зрения Римана, считавшего, что на инструменте бетховенского времени это место звучало «светло и приветливо». В дальнейшем Риман замечает:

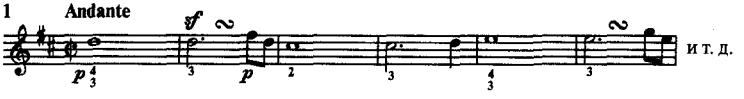
«Мы не можем и не должны рассматривать обозначения педали, сделанные до 1830 г., как нормы для нашей современной исполнительской практики». С этим его высказыванием можно, пожалуй, в какой-то степени согласиться. Однако сам он говорит: «Как раньше, так и теперь для исполнения классической фортепианной музыки педаль не нужна, либо она может быть использована только в тех местах, в которых нужно объединить гармонии или же создать чистые сопутствующие шумы (шумы гамм, трелей и тремоло). Употребление педали в других местах, в особенности при тесном расположении на клавиатуре, требует исключительно тонкого вкуса, проявляющегося, как известно, особенно ярко у исполнителей Моцарта (Рейнеке)».

Только изучение указаний Бетховена и знакомство со звучанием тогдашних инструментов может привести к исполнению, опирающемуся на объективные моменты, к исполнению, которое в одинаковой степени соответствует как историческому, так и эстетическому фактору, как установившемуся в бетховенское время, так и изменяющемуся в ходе развития звучности и стиля.

Герберт Грундман, Пауль Мис

Аппликатура Бетховена

В статье «Бетховен-педагог» П. Мис дал краткий обзор взглядов Бетховена на обучение музыке[1]. Одна из рассмотренных там проблем — бетховенская фортепианная аппликатура; там же приводятся примеры, некоторые из них в виде факсимиле. Число аппликатурных обозначений, действительно принадлежащих Бетховену, не очень велико. Однако вопрос о том, как правильно расставить пальцы, занимал его всегда. В нашей статье «Legato у Моцарта и Бетховена»[2] мы уже ссылались на публикацию Ноттебома, которая посвящена фортепианно-техническим проблемам, интересовавшим молодого Бетховена, и приводили оттуда примеры[3].



Hierbei muß der 3. Finger über dem 4.ten solange kreuzweis liegen, bis dieser wegzieht und alsdann der 3. te an seine Stelle kommt[4].

Подобные примеры, часто совсем неожиданные, можно найти и в эскизных тетрадях. В «Книге эскизов Бетховена за 1802—1803 годы»[5] в одном случае встречаются короткие подвижные пассажи, в другом — ломаные

---

[1] *Mies P.* Beethoven als Lehrer // Musik im Unterricht. — 1952.

[2] Эта статья напечатана в том же немецком сборнике, в который входит и статья «Аппликатура Бетховена». Подробнее о сборнике см.: Музыкальное исполнительство. — Вып. 6. — М., 1970. — С. 262—271.

[3] *Nottebohm G.* Zweite Beethoveniana. — Lpz., 1887. — S. 356 ff.

[4] При этом третий палец должен лежать над четвертым, перекрещиваясь с ним, до тех пор пока четвертый не снимается, и тогда третий занимает его место (*нем.*).

[5] Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 годы. Исследование и расшифровка Н. Л. Фишмана. — М., 1962. — С. 46, 86.

аккорды в виде трезвучий и уменьшенных септаккордов с несколько странным с точки зрения языка замечанием «per omnibus tonos»[1], затем трели и двойные трели, — и все без аппликатуры. В «Книге эскизов за 1801—1802 годы», опубликованной К. Л. Микуличем, на с. 55 есть гаммы с аппликатурными обозначениями[2]. Встречаются аппликатурные указания и в фортепианных произведениях, главным образом поздних, и большей частью только в отдельных местах. Следовательно, именно в этих местах они казались Бетховену особенно важными. Если аппликатурные указания проставлены в сохранившихся автографах, то их происхождение не вызывает никаких сомнений. Г. Шенкер замечает по поводу сонаты ор. 101: «В автографе в тактах 216—219 аппликатура не обозначена. Так как в оригинальном [прижизненном] издании аппликатура указана, то она внесена, вероятно, самим автором»[3]. Такое заключение вполне обосновано и может быть отнесено также и к аппликатурным обозначениям в ор. 1 и ор. 2, автографы которых не сохранились. Аппликатура к басовым фигурам в трио ор. 70 № 2 казалась Бетховену столь важной, что он проставил ее дополнительно в письме к издателю. Два случая, когда он шел в педагогическом отношении впереди своего времени, заслуживают особого внимания. Это, во-первых, сонатина для фортепиано (произведения без опуса, № 50), предназначенная для друга юности Фр. Г. Вегелера (1788—1790 гг.); на ее автографе имеется указание: «Написана Бетховеном для меня и снабжена многочисленными аппликатурными указаниями. Вглр.» И, во-вторых, одночастное фортепианное трио (без опуса, № 39), относящееся к 1812 г., с посвящением Бетховена: «Моей маленькой подруге М. Брентано для поощрения в игре на фортепиано»; в нем также много аппликатурных указаний. Итак, подобные проблемы живо интересовали Бетховена во все времена.

Современные издания уртекстов помогают разобраться в том, какие именно указания принадлежат Бетховену. Надо попытаться, используя доступный материал и изучив намерения и цели Бетховена, понять сущность его аппликатурных обозначений. Необходимо при этом кратко остановиться на общем вопросе о том, в чем заключается смысл аппликатуры. Аппликатура помогает преодолевать технические трудности и прежде всего является фортепианно-технической проблемой. Однако часто можно проставить в одном и том же месте совсем разную аппликатуру, и

---

[1] Во всех тонах (*лат.*); замечание Бетховена содержит ошибку в падежном окончании: вместо «omnibus» должно быть «omnes» *(прим. ред.)*.

[2] *Mikulicz K. L.* Ein Skizzenbuch von Beethoven. — Lpz., 1927.

[3] *Schenker H.* Erläuterungsausgaben der letzten fünf Klaviersonaten von Beethoven. — W., 1921—1924. — S. 65.

этот выбор может изменить акцентировку и фразировку. Аппликатура, таким образом, помогает выполнить определенные исполнительско-выразительные задачи. Свои требования предъявляют и особенности клавишных инструментов. На органе, клавесине, клавикорде, фортепиано, современном рояле звук извлекается по-разному, и поэтому для одного и того же места, сыгранного на каждом из этих инструментов, часто окажется необходимой разная аппликатура. Наконец, аппликатура зависит и от индивидуальных особенностей играющего. Вряд ли существует «абсолютно правильная» аппликатура. Пианист выбирает аппликатуру в зависимости и от формы руки, и от манеры ее держать. Эти краткие соображения могут помочь найти правильный подход к изучению бетховенских указаний.

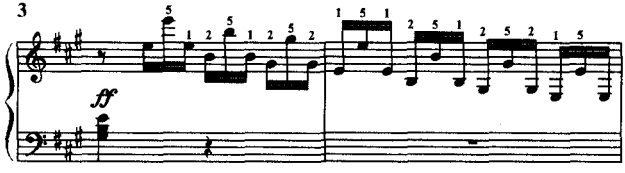
Прежде всего приведем простой, но забавный пример, где Бетховен рассматривает аппликатуру как выразительное средство, ибо никакой технической проблемы здесь нет. В заключительных тактах «Песни о блохе» из гетевского «Фауста» (ор. 75 № 3) в фортепианном сопровождении есть следующее место:

2

Собственно говоря, выполнять бетховенской аппликатурой легатную лигу невозможно. Но это место — удачный пример, иллюстрирующий не раз уже упоминавшуюся «слуховую» манеру записи Бетховена. Здесь объединены изобразительные, действенные и слуховые элементы: «скрип» («кнак» — давят блоху) воспроизводится одновременно и быстрым движением, и скольжением большого пальца, и звуковым эффектом. Так как на всех без исключения фортепиано бетховенского времени клавиши весили значительно меньше, чем теперь, и имели небольшую глубину падения, такая аппликатура — несомненно остроумная — была на них выполнима. Можно добиться связного исполнения секундного хода одним лишь большим пальцем, но это требует усилий и получается редко. С трудом и редко удается словить блоху. Быть может, это остроумная метафора Бетховена?

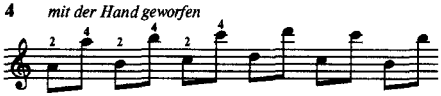
В I части сонаты ор. 2 № 2 есть октавный эпизод с обозначенной аппликатурой, начало которого (тт. 84—85) приводим:

3



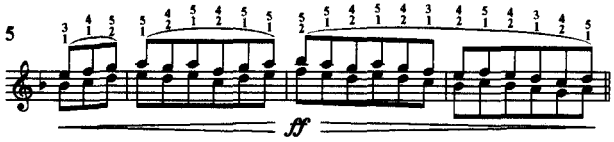
Предположение, будто в расстановке такой аппликатуры сыграла свою роль несколько меньшая ширина клавиш во времена Бетховена (тогдашняя октава равна была 17,8 см, сегодняшняя — 18,5 см), вряд ли убедительно; имея в виду октавный скачок, это могло бы иметь значение только при маленькой руке.

Приведенные Ноттебомом примеры, к которым имеется примечание «бросая руку» (mit der Hand geworfen), относятся к совсем другим октавным скачкам[1]:



Исполнение октав двумя руками (первая нота каждой октавы передается левой рукой), рекомендуемое современными изданиями, вряд ли соответствует бетховенскому звуковому представлению. Не может идти речь и о преднамеренном исключении большого пальца. Вероятно, Бетховен хотел теснее связать последний тон каждой триоли с первым тоном последующей. Этим достигается совсем другая звучность, другая артикуляция, чем при распределении октавы между двумя руками или при постоянном чередовании 151 151.

Несомненно, что и своеобразная аппликатура последовательности кварт в Менуэте из сонаты ор. 2 № 1 обусловлена динамикой и фразировкой (тт. 59—62):

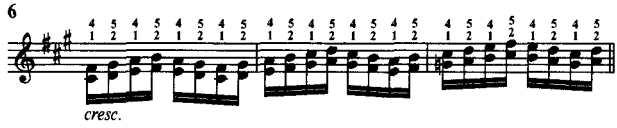


Если при подъеме и спуске можно легко достичь связного исполнения, то в кульминации дело обстоит по-иному. Следует обратить внимание на длину легатных лиг, которые отнюдь не охватывают всю фразу; вообще же в этом трио они охватывают три и четыре такта. Кульминация должна быть подчеркнута динамикой и артикуляцией. В некоторых новых изданиях аппликатура связывает кварты, разделенные тактовой чертой в середине примера; такое связывание не соответствует намерениям Бетховена. Примечательно, что в начале большой палец используется на черной клавише. В своих воспоминаниях Черни подчеркива-

[1] *Nottebohm G.* Op. cit., S. 356 ff.

от, что на первых же уроках Бетховен показал ему «неизвестное еще в то время большинству исполнителей единственно правильное положение рук и пальцев и те преимущества, которые дает использование большого пальца». Интересно сравнить пример 5 с другой последовательностью кварт из сонаты ор. 101 (III часть, тт. 248—250), где также имеется бетховенская аппликатура:

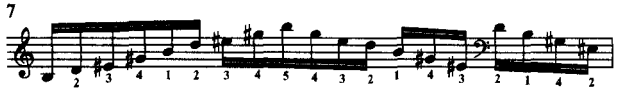
6



Большой и пятый пальцы используются в одинаковой мере как на белых, так и на черных клавишах. Равномерному *cresc.* соответствует совершенно «равномерная» аппликатура, не похожая на аппликатуру из сонаты ор. 2 № 1.

Одновременно с этим и благодаря этому осуществляется правило, которое Бетховен, имея в виду другое место, сформулировал на эскизном листе так: «...в больших, широких или протяженных пассажах следует использовать там, где это возможно, однородную аппликатуру»[1]. Соответствующий случай приводится в примере 7. Как видно из примера 6, Бетховен применяет это «правило для пассажей» не только там, где речь идет о «широких и протяженных» пассажах. Здесь этого требует однородная фразировка. В примере 7 следует обратить также внимание на *подкладывание большого пальца* после четвертого:

7

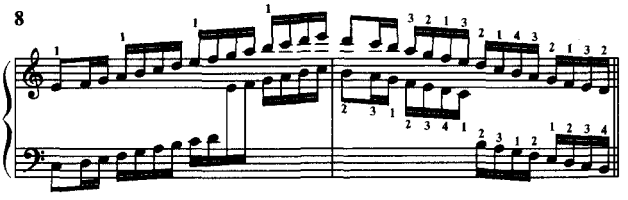


Это «правило для пассажей» часто лежит в основе бетховенских аппликатур. Приведем несколько примеров. В одной из эскизных тетрадей имеются, согласно расшифровке редактора, следующие указания к нескольким гаммам[2]:

[1] *Schmidt-Görg J.* Katalog der Handschriften des Beethovenhauses und Beethoven-Archivs. — Bonn, 1935, Nr. 124.

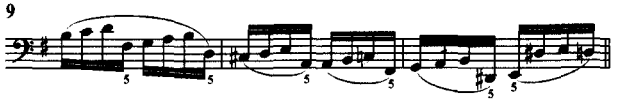
[2] *Mikulicz K. L.* Op. cit.

8



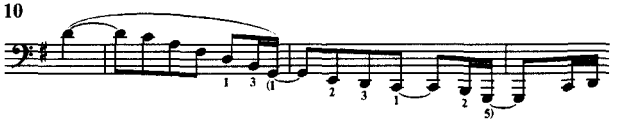
В правой руке «правило» применяется почти без исключений. Четвертый палец на десятой ноте второго такта проставлен для того, чтобы во второй половине этого такта те же пальцы пришлись на те же ноты, что и в первой половине. В нисходящем движении левой руки «правило» не соблюдается; здесь — часто используемое Бетховеном чередование 12 12. Аппликатура в IV части сонаты ор. 96 (тт. 81—83) снова обусловлена «правилом»:

9



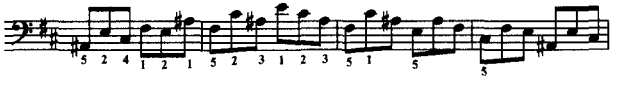
В третьем такте — характерное соскальзывание пятого пальца с черной клавиши. Еще Ф. Куперен и К. Ф. Э. Бах[1] были знакомы с таким «скольжением». В басовой фразе из багатели ор. 126 № 1 (тт. 35 и след.) Бетховен указывает аппликатуру к трем нотам:

10



Продолжение этой аппликатуры, приведенное в скобках, соответствовало бы, вероятно, намерению Бетховена и следующую длинную ноту сыграть первым пальцем. Примером совершенно свободного использования всех пальцев на черных и белых клавишах могут служить басовые фигурации из Фантазии ор. 77 (тт. 143—150), представляющие собой «широкий пассаж»:

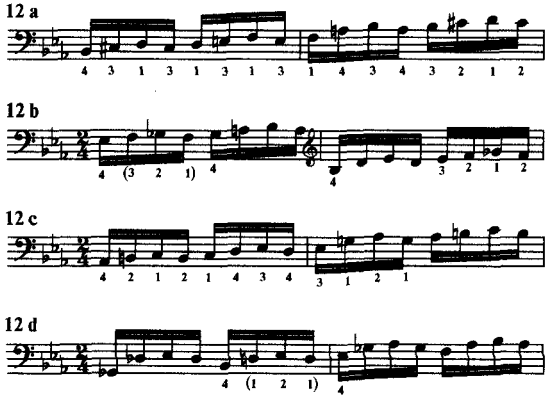
11



[1] *Bach C. Ph. E.* Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. — B., 1762, Von der Finger-Setzung, § 89.

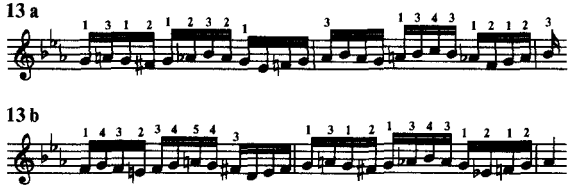
«Правило» сохраняет свою силу в восходящей фигурации двух первых тактов (за исключением третьей ноты), а в нисходящей — полностью.

Аппликатуру к быстрым басовым фигурам в последней части фортепианного трио ор. 70 № 2 Бетховен указал впоследствии в письме к издателю[1]. Тт. 143—144, 147—148, 151—152, 159—160 показывают, как изменяется аппликатура в зависимости от положения полутонов. Возможно, что в тт. 147—148 и 159—160 аппликатура, заключенная в скобки, соответствовала бы намерению Бетховена:



И здесь дает себя знать «правило для пассажей»; встречается использование большого пальца на черной клавише.

Несколько тактов (103—104 и 307—308) из I части трио ор. 1 № 3 могут служить характерным примером аппликатуры Бетховена, во всяком случае — для его ранних лет: .



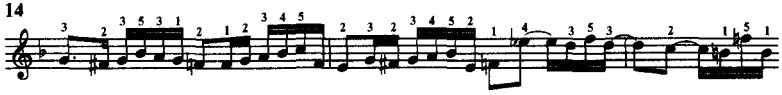
Как мы уже указывали, Бетховен играл «согнутыми, собранными» пальцами и не поднимал их выше, чем нужно. Такое положение пальцев соответствует аппликатуре в примерах 12 и 13. Частое чередование большого и указательного пальцев с постоянным подкладыванием воз-

[1] *Kastner E., Kapp J.* (Hrsg.). Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe. — Lpz., 1923, S. 200.

можно только при спокойной руке и незначительном поднимании «собранных» пальцев.

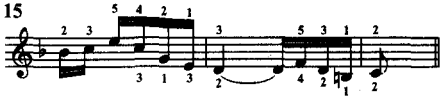
Еще яснее это устремление проявилось в сонатине F-dur (без опуса, № 50 — Wegeler-Sonatine) и в трио B-dur (без опуса, № 39 — Brentano-Trio). Приведем примеры из этих произведений. Несколько тактов из I части сонатины показывают, как рука может оставаться спокойной при использовании всех пальцев. Само собой разумеется, что речь идет здесь о простейшей технической проблеме:

14



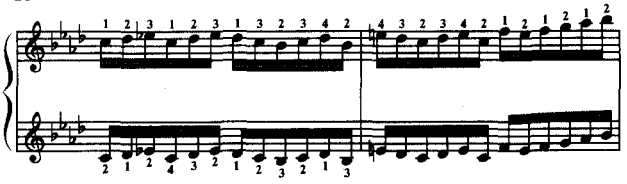
Интересны две аппликатуры в другом месте той же сонатины — одна для маленьких, другая для относительно больших рук:

15



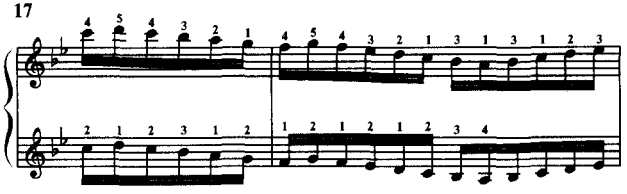
В тт. 29—30 из трио, предъявляющих большие технические требования, проставлена очень спокойная, «выровненная» аппликатура, в которой удивляет лишь подкладывание первого пальца после второго во второй половине т. 30:

16



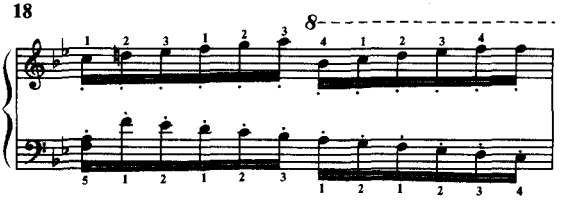
В тт. 78—79 в правой руке используется «правило для пассажей»; в левой же руке, наоборот, — частое подкладывание:

17



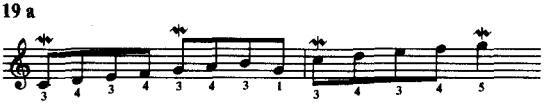
В двух гаммообразных последовательностях (т. 95) в правой руке подкладывание встречается реже, в левой — чаще:

18

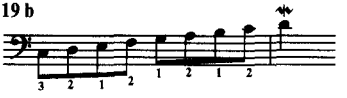


Поучительно сравнить аппликатуры гамм, относящиеся к разным историческим периодам. Характерные примеры аппликатур, относящиеся к давним временам, приведены М. Зейфертом[1]. В «Applicatio», которое И. С. Бах предпослал «Клавирной книжке Вильгельма Фридемана Баха», имеются среди прочего следующие аппликатуры[2]:

19 a



19 b



Несмотря на морденты, перекладывание третьего пальца через четвертый (в примере 19a) для нас столь же непривычно, как и непрерывная смена первого и второго (в примере 19b). Эти примеры напоминают о замечании К. Ф. Э. Баха по поводу игры его отца: «Мой покойный отец рассказывал мне, что в молодости ему приходилось слышать больших музыкантов, которые пользовались большим пальцем лишь в тех случаях, когда этого требовали широкие интервалы. Так как он жил во времена, когда все больше и больше сказывались исключительно важные изменения в музыкальном вкусе, он вынужден был в связи с этим придумать более совершенное употребление пальцев, прежде всего большого пальца... использовать его так, как этого требовала сама природа. Благодаря этому большой палец, в прошлом бездеятельный, занял место главного пальца»[3]. И в бетховенских нотных примерах широко используется

[1] *Weitzmann C. F., Seiffert M.* Geschichte der Klaviermusik. — Lpz., 1889. — S. 115.

[2] *Bach J. S.* Klavierbüchlein für Friedemann Bach. Hrsg. von H. Keller. Faksimile-Ausgabe. — New Haven, 1959.

[3] *Bach C. Ph. E.* Op. cit., §7.

большой палец. К. Ф. Э. Бах приводит три аппликатуры гаммы C-dur, из которых «ни одна не должна быть отвергнута»[1]:

1234 123 1234—1234 34 34 343—123 1234 123 1.

Вторая — несомненно архаична (сравним с примером 19а). Бетховенская аппликатура (пример 8) свидетельствует о дальнейшем продвижении. Первая аппликатура К. Ф. Э. Баха встречается уже у П. Преллёра (1731)[2]. К. Ф. Э. Бах считает, что развитие аппликатурных принципов обусловлено «изменениями в музыкальном вкусе»; этому, бесспорно, содействовали прежде всего виртуозные требования, которые предъявляли произведения И. С. Баха, Ж. Ф. Рамо, Д. Скарлатти с их скачками, пассажами и т. п.

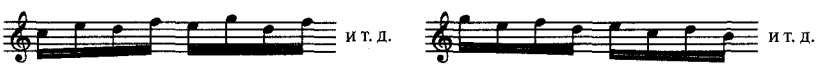
Однако особенно интересно, что Бетховен задумывался и над тем, какое значение имеет аппликатура для звучности и артикуляции. Поручив Черни обучать своего племянника фортепианной игре, Бетховен в письме, относящемся к 1817 г., среди прочих педагогических указаний писал:

«При известных пассажах вроде следующего:

20

я хотел бы, чтобы иногда применялись все пальцы. Равным образом и в подобных пассажах:

21



Это нужно для того, чтобы связно играть. Правда, подобные пассажи (при исполнении не всеми пальцами) звучат, как говорится, "блестяще сыгранными" или "словно жемчуг". Но подчас бывают желательными также и другие драгоценности»[3].

По существу здесь затронут вопрос об очень тонком различии между *legato* и *non legato*. Если сыграть, скажем, гамму C-dur первой или третьей аппликатурой К. Ф. Э. Баха или же аппликатурой Бетховена, приведенной в примере 8, то осуществить *legato* в местах, где нет подкладывания, гораздо легче (более того, оно получается почти само со-

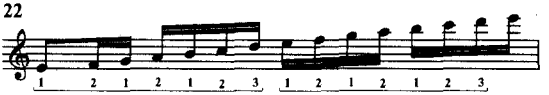
[1] Ibid., § 30.

[2] *Prelleur P.* The modern Music-Master or the Universal Musician. Faksimile-Ausgabe. — Kassel, 1964.

[3] *Kastner E., Kapp J.* (Hrsg.). Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe, S. 732.

бой), чем если обратиться ко второй аппликатуре Баха или же к аппликатуре, указанной в следующем примере:

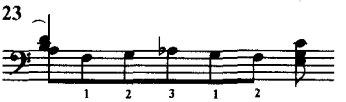
22



в котором чаще всего используется большой палец, а во второй октаве — даже «правило для пассажей» (сравним также с т. 2 примера 16).

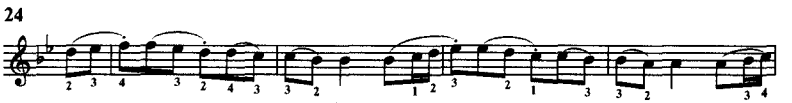
Но лишь тогда, когда задумываешься о *legato* и *non legato*, становится ясным, почему у Бетховена встречаются поражающие своей новизной аппликатуры. Бетховен стремится не к «жемчужной» игре, а к чему-то другому; он добивается *legato*, сыгранного «спокойной», собранной рукой и «всеми пальцами». Новая аппликатура заняла господствующее положение тогда, когда — в значительной степени из-за изменившегося инструмента, на котором утеряно было *non legato*, — игра *legato*, как указывает Черни[1], стала правилом, а игра *staccato* — исключением. Таким образом, аппликатура одновременно обусловлена и тогдашним инструментом. Какое значение придавал Бетховен безупречному *legato*, показывает приводимый такт 24 из 33 вариаций на тему вальса А. Диабелли ор. 120; лишь в этом такте — единственном во всем произведении — обозначена аппликатура.

23



Первые такты из упоминавшегося Brentano-Trio показывают дальнейшее развитие этого явления:

24



При повторении одной и той же ноты, вызванном строением мотива, смена пальцев (за исключением четвертого и пятого звука первого такта) не требуется, а в некоторых случаях такая смена и невозможна. Приведенная аппликатура соответствовала исполнительской манере, господствовавшей начиная от вёрджинелистов и до Ф. Куперена,

[1] *Czerny C.* Vollständige theoretisch-praktische Klavierschule, op. 500. — Bd. IV. — W., ca. 1842. — S. 109.

И. С. Баха и К. Ф. Э. Баха: при связной игре подменять пальцы, при несвязной — когда надо отделить звуки друг от друга — брать одинаковые пальцы; это относилось к звукам одной высоты, к поступенным ходам или к небольшим интервалам. Благодаря такой аппликатуре Бетховен указывает в этом месте одновременно и артикуляцию. Сегодня обычно предпочитают менять пальцы не только в том случае, если одинаковые звуки непосредственно следуют друг за другом, но и тогда, когда они разделены между собой каким-либо звуком (как, скажем, в примере 12). И темп может сыграть свою роль. К. Ф. Э. Бах делает различия в зависимости от темпа и говорит, что «в умеренном темпе можно не менять пальцы, в быстром же — это следует делать»[1]. Если артикуляция и аппликатура идут, как в приведенном примере из трио, параллельно друг другу, было бы целесообразно и в аналогичных случаях следовать по пути, указанному Бетховеном.

Остается еще разобрать некоторые специальные проблемы бетховенской аппликатуры. Прежде всего — глиссандо октавами из сонаты C-dur op. 53. В Prestissimo требуется сыграть *pp* и *legato* гамму C-dur в октавах — правой рукой в нисходящем движении — 5151, левой в восходящем движении — 1515. Бейшлаг несомненно прав, считая, что нечто подобное возможно только при «исключительно больших руках». Он рекомендует поэтому упрощенный вариант Ганса фон Бюлова, который распределяет октавы между двумя руками[2]. На инструментах бетховенского времени клавиши были более узкими, а нажатие их менее глубоким; благодаря этому на них легче было выполнить такое глиссандо октавами, чем на современном рояле. Ясно, что упрощенный вариант Бюлова не соответствует слуховому представлению Бетховена, однако с ним приходится мириться. О двух последовательностях кварт из сонат ор. 2 № 1 и ор. 101 была уже речь.

Другая проблема, которая неоднократно занимала Бетховена, — это двойная трель. Бейшлаг сообщает, что пианисты конца XVIII столетия усердно штудировали двойные трели, предназначенные для одной руки[3]. Ноттебом приводит пример, вероятно ранний, с поучительными замечаниями Бетховена[4]:

[1] *Bach C. Ph. E.* Op. cit., § 90.

[2] *Beyschlag A.* Die Ornamentik der Musik. — Lpz., 1953.

[3] Ibid.

[4] *Nottebohm G.* Op. cit., S. 217.

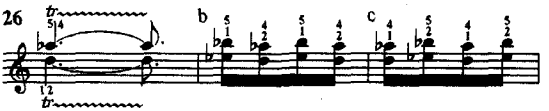
25

Triller ist schwer[1].

Triller ist nicht möglich mit den Fingersatz zu machen[2].

В «Книге эскизов за 1802—1803 годы» на странице 86 имеется терцовая трель для левой и правой рук, а также тройная трель, распределенная между двумя руками, — все это без аппликатуры. Во II части сонаты ор. 111 (т. 112) встречается, наконец, двойная трель в квинту и одновременно трель в левой руке. В примере 26а приводятся аппликатурные обозначения, принадлежащие Бетховену:

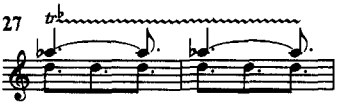
26



Если сравнить этот пример с примером 25, становится очевидным, что в примере 26а имелось в виду начать трель с верхней ноты, как в примере 26b. Двойная трель в квинту не так трудна, как трель в сексту, приведенная в примере 38. Ф. Ламонд берет, например, другую аппликатуру (пример 26с), облегчает этим задачу, но искажает намерение Бетховена, имевшего в виду трель «сверху», трель-задержание. О трели, начинающейся с основной ноты, впервые объявляется в школе Гуммеля 1828 г.

Примечательно, что в автографе Бетховен указывает «Ossia» — облегченный вариант:

27



В широко распространенных изданиях это указание не приводится, в редакции же (с комментариями) Шенкера оно есть[3].

Большая часть затруднений и разногласий возникает при исполнении тех мест, в которых Бетховен рекомендует менять пальцы на одних и тех же, но друг с другом слигованных нотах. В известном смысле это

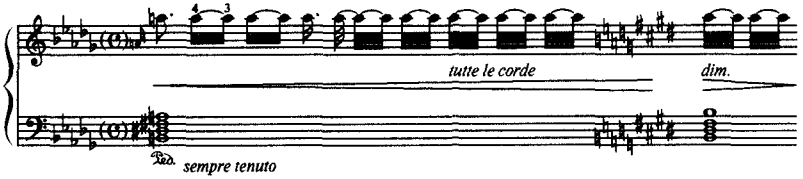
[1] Трель трудна (*нем.*).

[2] Выполнить трель этой аппликатурой невозможно (*нем.*).

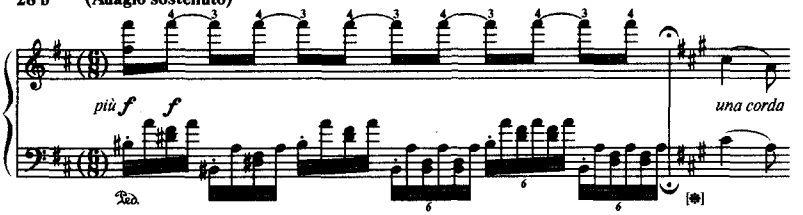
[3] *Schenker H.* Op. cit., S. 65.

находится в противоречии с указанием, имеющемся в примере 24, — играть вновь ударяемый, повторяющийся звук тем же пальцем. Приведем примеры из ор. 110 и ор. 106:

28 a Adagio Бетховен. Соната ор. 110, ч. III, т. 5



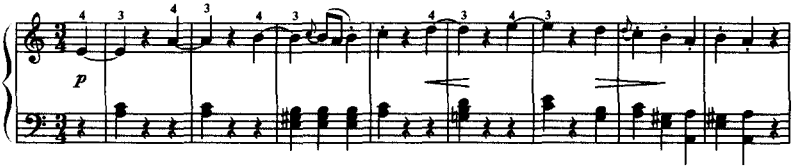
28 b (Adagio sostenuto) Бетховен. Соната ор. 106, ч. III, т. 165



Еще одним примером может служить тема скерцо из сонаты ор. 69 для фортепиано и виолончели. В измененном повторении медленного вступления из III части сонаты ор. 110 снова имеет место подмена пальцев на тех же друг с другом слигованных нотах. Здесь именно и возникает вопрос: следует ли вновь ударить второй звук или нет. Рассматривать это обозначение как указание на «Bebung» вряд ли здесь будет уместно. Такая манера игры возможна только на клавикорде, на котором меняется при этом нажим на взятую уже клавишу, но тангент не покидает струну; возникает своего рода вибрато, как на смычковых инструментах. На современном рояле, а также на бетховенском инструменте таких возможностей нет. И хотя в юности Бетховен играл на клавикорде, вряд ли можно предположить, что во время написания сонаты ор. 69 (в 1807 г.) или сонат ор. 106 и ор. 111 (между 1817 и 1822 гг.) он хотел вернуться к этому эффекту.

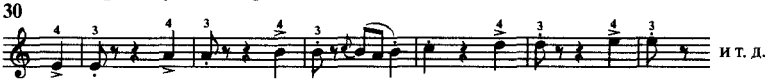
Прежде всего приведем исполнительские указания к сонате ор. 69, которые дает Черни. Надо заметить, что Черни всегда рассказывает о том, как он изучал произведения Бетховена во время своих занятий с ним и слушал игру своего учителя. Высказывания Черни можно, несомненно, считать достоверными.

29 **Allegro molto**



«Лиги в правой руке и аппликатура, поставленная сверху, означают нечто совсем особенное. Вторая (слигованная) нота вновь ударяется третьим пальцем, и это должно быть слышно, таким образом, это место должно прозвучать приблизительно так:

30



Это означает, что первая нота берется четвертым пальцем *tenuto*, а следующая (третьим пальцем) — коротко, отрывисто и менее подчеркнуто. И так всюду. При этом четвертый палец должен соскользнуть вниз, чтобы освободить место для третьего пальца»[1].

Такое повторение слигованной ноты вызывает резкие возражения Шенкера (они относятся и к сонате ор. 69). По поводу аналогичного места из сонаты ор. 110 он говорит: «Смена четвертого и третьего пальцев, категорически предписанная Бетховеном, вовсе не означает, что звук *a* нужно повторить дважды, речь идет о своего рода беззвучной смене, которая способствует выразительности исполнения. Здесь и в аналогичных местах я часто рекомендую пианистам такую смену пальцев, чтобы дать возможность и в своем исполнении на современном инструменте добиться эффекта, аналогичного тому, которого достигают певцы и инструменталисты»[2]. Итак, не следует ударять дважды. Однако если скольжением одного пальца может быть достигнут нужный эффект, то этого же можно было бы добиться и скольжением другого. В другом месте Шенкер говорит о «Bebung» на клавикорде и замечает, что «похожий, весьма похожий эффект достижим и на нашем более грубом фортепиано, если очень часто менять педаль (задерживая нажатые клавиши)». Затем он продолжает: «Впрочем, при желании и отрывок из бетховенской сонаты As-dur op. 110, можно в большей или меньшей степени приблизить к этому эффекту»[3]. Но так как Бетховен

[1] *Czerny C.* Op. cit., S. 90.

[2] *Schenker H.* Op. cit., S. 54.

[3] *Schenker H.* Ein Beitrag zur Ornamentik. Neu revid u. Verm. A. — Lpz., 1908. — S. 72.

предписал в этом месте сплошную длинную педаль, сами же ноты коротки, то предложение Шенкера здесь невыполнимо, и мнение его по этому вопросу, по-видимому, неправильно.

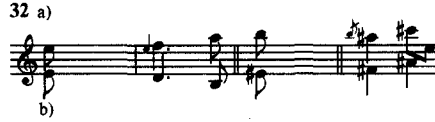
Если поискать сопоставимые места, то вспоминается тема фуги из квартета ор. 133 (т. 33 и следующие):

31

В примере (опущено начало фуги — *pp*) указана динамика, сохраняющаяся и в бетховенском четырехручном переложении для фортепиано[1]. Перед пианистом встают те же трудности, что и в названных выше местах; перед исполнителем на смычковом инструменте такие трудности не возникают, так как он может, не меняя положения пальца, одним лишь смычком воспроизвести второй звук. Нет сомнения, что именно это и имелось в виду, ибо только тогда сохраняется непрерывность движения восьмых в тт. 2—4 темы. Однако второй звук, безусловно, должен прозвучать слабее.

И еще одно замечание. К. Ф. Э. Бах в своем «Опыте...» приводит пример:

32 a)



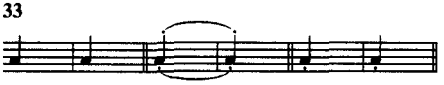
и замечает: «§ 6. В то же время мы видим, что в этой фигуре форшлаги повторяют иногда предшествующую ноту (пример 32а)... § 7. Далее такое начертание дает нам в то же время возможность судить и об исполнении: все форшлаги берутся *сильнее*, чем последующая нота вместе со своим украшением, и с ней *связываются*, независимо от того, поставлена лига или нет... Если же за форшлагом следует тихая нота без украшения, то такой оборот называется абцугом [снятием]»[2]. Если в примерах 28 и 29 рассматривать первую ноту как форшлаг ко второй и вспомнить при этом известное положение К. Ф. Э. Баха, гласящее, что нота, которая следует за форшлагом, выдерживается только в течение половины ее длительности, — становится понятным указание Черни.

[1] См.: Supplemente zur Gesamtausgabe. — Bd. 8. — Original-Klavierauszüge eigener Werke. Hrsg. von W. Heß. — Wiesbaden, 1964.

[2] *Bach C. Ph. E.* Op. cit., §§ 6, 7.

И все же *лига-legato* должна означать нечто особое. Представим себе, как должны звучать артикуляционные варианты в следующем примере:

33



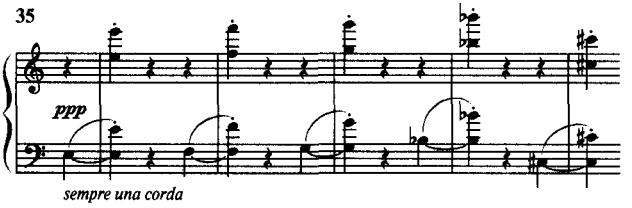
Все они требуют перерыва между двумя звуками. На смычковом инструменте (см. пример 30) не возникнут такие перерывы, как на фортепиано. Подмена 4—3, с ее «скольжением» пальца и «поглаживанием» клавиши, должна способствовать «связыванию», о котором пишет К. Ф. Э. Бах. Хотя звук и берется вторично, *лига-legato* здесь вовсе не излишняя. Она указывает на то, что перерывы должны быть еще короче, чем при *portato*. В сонате ор. 106 (пример 28b) сокращение второй ноты по смыслу совпадает с басовой нотой, обозначенной знаком *staccato*. В предыдущем такте сокращение каждой второй ноты в дисканте показано даже паузами. Если в опусах 106 и 110 ударять вторую ноту и сокращать ее при этом, то после каждой второй ноты перерывы возникнут сами собой. Но одно несомненно: добиться нужной громкости второго тона — особенно тогда, когда он обязательно должен быть слабее, чем первый, как в сонате ор. 69, — на бетховенском рояле было легче, чем на современном. В некоторых изданиях бетховенская аппликатура попросту опускается, и интерпретатор вообще лишается тогда возможности понять намерения Бетховена. Динамические пределы в отрывке из сонаты ор. 106 — *f* и *più f*; исполнить его поэтому легче, чем отрывок из сонаты ор. 110 с его динамическими градациями.

В связи с исполнением таких «абцугов» (снятий) Г. Риман высказывает ценное замечание, относящееся к движениям кисти и всей руки: «Последовательности из двух слигованных звуков требуют особой манеры звукоизвлечения:

34

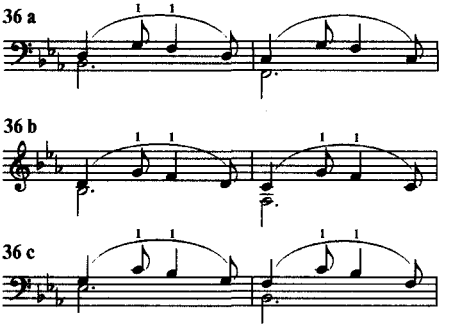
В таких случаях при каждом втором звуке руку и кисть следует слегка приподнять, так что второй (легкий) звук берется *во время* движения вверх ("абцуг")»[1]. Если представить себе, что в примере 33 слигованы ноты одной и той же высоты, то сама собой получится и подмена пальцев, и слабый удар второго звука; в примере Римана, по существу говоря, речь идет о ряде долгих форшлагов. Подобные проблемы возникают и в другой литературе. В виде примера можно привести несколько тактов из скерцо сонаты ор. 116 для фортепиано и виолончели Макса Регера:

[1] *Riemann H.* Musiklexicon. — B., 1929, Artikel: Artikulation.



Они почти совпадают с началом скерцо из сонаты Бетховена ор. 69, если иметь в виду звуковой замысел. Но приведенные такты из сонаты Регера не дают повода для того, чтобы усомниться, как их исполнить.

Несколько необычна аппликатура в III части сонаты Бетховена ор. 81а — в басу, в тт. 53, 61—62 и 146—147:



Смысл этой аппликатуры становится понятным, если обратиться к тт. 62 и 147. Здесь ясно видно, сколь важно было для Бетховена выдерживать низкие басовые звуки. Он использует для этой цели скачок большого пальца. То же самое он делает и в тт. 53 и 146, хотя здесь выдерживание баса и связное исполнение верхнего голоса можно выполнить и без повторного удара первым пальцем; в т. 54 Бетховен забыл обозначить пальцы или же считал это излишним.

Многократные ссылки в этой статье на «Опыт...» К. Ф. Э. Баха вряд ли кого-либо удивят. Ведь Бетховен, как и Гайдн, Моцарт и Клементи, опирался на клавирную методу Баха. Бетховен велел молодому Черни на первый урок сразу же принести «Опыт»[1]. Ноттебом сообщает, что Бетховен использовал в преподавании многие части этого труда и что ряд клавирных сонат Баха сохранился в бетховенских копиях[2].

[1] *Frimmel Th.* Beethoven-Handbuch. — Bd. 1. — Lpz., 1926, Artikel: Bach.

[2] *Nottebohm G.* Beethoveniana. — Lpz., 1872. — S. 162 f, 183; Zweite Beethoveniana. — S. 473.

Изучение аппликатур Бетховена ясно показывает, что для разрешения фортепианно-технических задач он использовал все пальцы, очень часто большой палец, несколько реже, пожалуй, — пятый. Иногда он следует традиции, иногда дает прогрессивные решения, актуальные и для настоящего времени. Некоторые аппликатурные указания, относящиеся, скажем, к повторяющимся звукам, в известном смысле и к разобранным в конце статьи примерам из сонат ор. 69, ор. 106 и ор. 110, а также аппликатурное противопоставление «жемчужной игры» и игры *legato*, — все это тесно связано еще со спецификой тогдашнего инструмента и требует сегодня особого внимания. Однако многие приведенные примеры доказывают, что аппликатура была для Бетховена не только техническим средством, но и средством, которое могло обеспечить осуществление артикуляции, фразировки и выразительности, соответствующих бетховенским представлениям.

Лев Баренбойм

О бетховенской педализации

1

Вскоре после выхода в свет книги Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры» была опубликована моя рецензия на этот труд[1]. Очень высоко оценив литературную работу нашего замечательного артиста и педагога, я высказал несколько критических замечаний, и среди них одно, связанное с отношением к бетховенским педальным обозначениям. Речь шла о речитативе из I части сонаты ор. 31 № 2. Шнабель, как известно, настаивал на соблюдении *бетховенской* педализации — одной педали на *весь* речитатив и последующую паузу. Нейгауз назвал такую педализацию «нелепой». Я встал на защиту Шнабеля или, точнее, бетховенской звуковой идеи. В предисловии ко второму изданию своей книги Нейгауз возразил мне: он считал педаль Шнабеля «нелепой» потому, что «доминантовое» g^1 и «тоническое» f^1 звучат одновременно, иными словами потому, что австрийский пианист «выдерживает педаль на *одну четверть* больше, чем надо, и держит ее во время паузы, вследствие чего на последней ноте речитатива — f^1 — получается грязь».

Спустя короткое время я встретил Нейгауза в Ленинградской консерватории.

— Как это вы не понимаете, — сказал мне Генрих Густавович, — что Бетховен не мог, *не мог* написать такой педали и смешать «доминантовое» с «тоническим»!

— А педаль в рондо из ор. 53, где Бетховен сливает «тоническое» и «доминантовое», «мажорное» и «минорное»?

— Если Бетховен и предписал такую педализацию, если это не описка, *то только* потому, что был глух, *глух*, war taub!! Внутренний слух, видимо, подвел его... А Шнабель ведь не был глухим, должен был услышать эту невыносимую грязь...

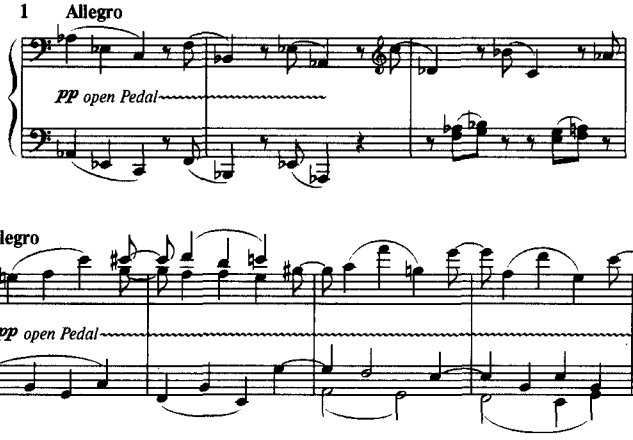
— Но ведь Гайдн не был глухим?

— ?!

---

[1] См. Сов. музыка. — 1959, № 5.

Мы зашли с Генрихом Густавовичем в класс, и я показал ему педальные указания Гайдна в его поздней сонате C-dur:

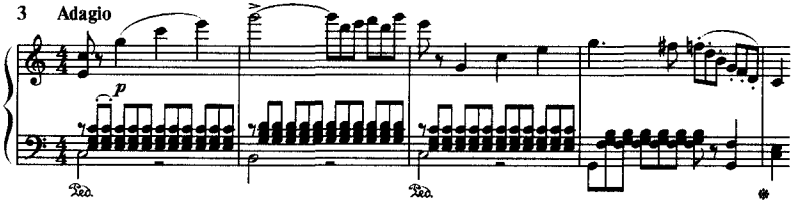


И эти примеры (о них речь впереди) не убедили моего собеседника (тем более что нот под рукой не было). Каждый из нас остался при своем мнении.

Придя домой, я обратился к двум изданиям сонат Гайдна. В одном, в уртексте, педаль была обозначена так, как указано в приведенных нотных примерах. Что же касается другого издания, то здесь я столкнулся с прелюбопытнейшим образчиком «исправления» авторской педализации. В 1946 г. Музгиз перепечатал по имевшимся издательским доскам редакцию сонат Гайдна, сделанную каким-то иностранным пианистом (каким именно, не указано; по-видимому, Ламондом). Редактору нашего издания Л. Калтату гайдновские педальные указания показались настолько нелепыми, что английские слова «open pedal» (то есть — с «открытой педалью») он перевел... «без педали» (при этом волнообразная линия, начертанная рукой Гайдна, была сохранена)[1].

В те годы я не знал, что подобная же «грязная» педаль, как у Гайдна и Бетховена, встречается и у некоторых других композиторов конца XVIII и начала XIX в., даже у Гуммеля, предпочитавшего, как известно, беспедальную игру. Вот пример педализации, который заимствован из Adagio, помещенного в его «Школе»:

[1] См. I том названного издания, с. 216 и 218.



Обо всем этом я рассказал теперь, когда среди нас уже нет ни Г. Г. Нейгауза, ни Л. Л. Калтата, вовсе не для того, чтобы хоть в чем-нибудь упрекнуть их. Мне хотелось лишь привести пример того, как музыканты, свыкшиеся и сроднившиеся с определенными слуховыми представлениями, доверяют своей интуиции и традициям, в которых были воспитаны, в большей мере, чем достоверным историческим фактам. Чем же иначе можно объяснить, что опытный редактор, смыслу вопреки, английское «open pedal» перевел «без педали»! Правда, здесь надо сделать существенную оговорку: историческим фактам не доверяют часто еще и потому, что они в достаточной мере не исследованы и не разъяснены и, может быть, именно поэтому кажутся «нелепыми» и «немыслимыми».

2

В последние десятилетия возрос интерес музыковедов и артистов к историческим проблемам, прямо или косвенно связанным со стильной интерпретацией музыки прошлого: к изучению инструментов, на которых когда-то играли, к исследованию исполнительских указаний композиторов далеких времен и тогдашней исполнительской практики. Внимание к этим вопросам проявляют музыканты, придерживающиеся подчас разных точек зрения на то, как использовать в современной исполнительской практике исторический материал: и те крайние «объективисты», которые ратуют за возвращение к старинным или старым инструментам и за восстановление, за «реставрацию» в некоей стерильной чистоте принципов и особенностей тогдашнего исполнения; и те, кто впечатляющую силу воздействия на слушателей ставит выше «абсолютной» исторической достоверности, но вместе с тем убеждены в том, что (тут я пользуюсь формулировкой Г. Грундмана и П. Миса, которую полностью разделяю) *«историческое надо знать, если хочешь достигнуть высоко-эстетического»*.

Говоря об интересе и внимании к «историческому», я имею в виду не только специальные музыковедческие работы, но и стремление ряда

музыкантов практически познать инструменты прежних времен и артистически овладеть игрой на них. Один из примеров такого освоения — деятельность австрийского пианиста Й. Демуса, обычно концертирующего на современных инструментах, но записавшего на пластинки исполнение произведений Моцарта, Бетховена, Шуберта и Шумана на реставрированных роялях А. Вальтера, В. Стодарта, Н. Штрейхер-Штейн, К. Графа и других[1]. В отдельных случаях пианисты стремятся играть на инструментах, которые по общему характеру своей звучности напоминали бы фортепиано конца XVIII и начала XIX в. По такому пути пошел, например, Г. Гульд в своих последних записях инвенций Баха и ранних сонат Бетховена: он играет их на специально приспособленном рояле Стейнвея.

Исследователи, занимавшиеся проблемами исполнительского искусства, прежде всего обратились к изучению объективных исторических основ интерпретации произведений И. С. Баха, его современников и предшественников. Что же касается музыки несколько более позднего периода, то проблемы ее исполнения долгое время не привлекали к себе специального внимания. И вовсе не потому, что считались недостаточно интересными или малосущественными, а совсем по другой причине: представлялось, что тут-то все или почти все ясно, понятно, известно, и поэтому очень многое принималось как бесспорное, для всех очевидное, не нуждающееся ни в проверке, ни в доказательствах.

В частности, если говорить о клавирной и фортепианной музыке, это должно быть отнесено и к самому инструменту: так как клавесинная музыка исполняется в наши дни на совсем ином в принципиальном отношении клавишном инструменте, то справедливо предполагалось, что здесь-то и возникают серьезные исполнительские проблемы; что же касается клавишно-молоточковых инструментов XVIII и начала XIX в., то на их акустические и конструктивные отличия от современных роялей обращалось мало внимания. А между тем, как мне приходилось уже писать, «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 в., бетховенское фортепиано, фортепиано середины прошлого века и, наконец, современные "бехштейны" и "стейнвеи" — это в известном смысле разные инструменты, и каждый

[1] См. пластинки, выпущенные граммофонной фирмой «Harmonia Mundi» в 1966—1967 гг. под номерами HM 17064, HM 30828, HM 30833, HM 30834, HM 30813.

из них, обладавший своими акустическими особенностями, отвечал тем или другим эстетическим требованиям и позволял воплотить определенный звуковой идеал»[1].

Английский музыковед А. Кинг был прав, отметив в 1955 г., что «углубленное изучение теории и практики первой половины XVIII столетия не захватило время после 1760 г., хотя эпоха, последовавшая за так называемым веком генерал-баса, ставит столь же трудные проблемы»[2]. Эти «трудные проблемы» стали с особой интенсивностью разрабатываться теперь, в пятидесятые и шестидесятые годы. Именно в это время вышел из печати ряд исследований, посвященных изучению исполнительской практики и исполнительских указаний композиторов 2-й пол. XVIII — начала XIX в. Назовем статьи Р. Штеглиха и книгу Е. и П. Бадура-Скода об интерпретации произведений Моцарта, статьи Г. Келлера, О. Ионаса, А. Крейца, Г. Унферихта, Э. Циммермана и П. Миса о моцартовской артикуляции, двухтомную работу Ф. Ротшильда об утраченных традициях (в том числе и исполнительских), исследования П. Миса, Н. Фишмана, А. Аронова о проблемах исполнительского прочтения музыки Бетховена.

К этого же типа трудам должна быть отнесена и книга двух бетховеноведов Г. Грундмана и П. Миса «Этюды о фортепианной игре Бетховена и его современников» (1966), состоящая из трех очерков — о бетховенской педали, о *legato* у Моцарта и Бетховена и о бетховенской аппликатуре. С переводом первого из этих очерков читатели уже ознакомились. Очерк этот носит не только исторический, но в известном смысле и практический характер. Авторы достаточно убедительно отвечают на два вопроса; во-первых, какие эстетические идеи лежали в основе бетховенских педальных предписаний, и, во-вторых, возможно ли осуществить их на современном рояле. Конечный вывод Г. Грундмана и П. Миса представляется глубоко продуманным и верным: «Только изучение указаний Бетховена и знакомство со звучанием тогдашних инструментов может привести... к исполнению, которое в одинаковой степени соответствует как историческому, так и эстетическому фактору, как установившемуся в бетховенское время, так и изменяющемуся в ходе развития звучности и стиля».

---

[1] *Баренбойм Л.* Как исполнять Моцарта? // *Бадура-Скода Е. и П.* Интерпретация Моцарта. — М., 1972.

[2] *King A. H.* Mozart in Retrospect. — Oxford University Press, L.—N. Y.—Toronto, 1955. — P. 42.

3

За несколько месяцев до выхода в свет исследования Г. Грундмана и П. Миса было опубликовано несколько статей о бетховенской педали, с которыми авторы книги познакомились, как они указывают, уже после того, как их работа была сдана в печать. Две из этих статей — «Регистровая педализация у Гайдна и Бетховена» Фр. Эйбнера и «Выполнение бетховенских педальных предписаний на современном фортепиано» Г. Ярецкого — представляют значительный интерес[1]. Эйбнер и Ярецкий во многом приходят к тем же выводам, что и авторы очерка «Как Бетховен пользовался педалью?». Вместе с тем они освещают и некоторые другие стороны проблемы, а также используют материалы, дополняющие труд Грундмана и Миса.

Прибегая к *регистровой* педализации, нередко приводившей к смешению разных гармоний, использовал ли Бетховен опыт других музыкантов? Или такая педализация — дело новаторское и предшественников у него не было? Если же он опирался на традиции, то на какие именно? На практику *исполнителей*, обусловленную в известном отношении самим инструментом и историей его развития? На опыт *композиторов*, отводивших регистровой педализации определенную композиционную роль?

Таковы наиболее важные вопросы, поставленные в статье Эйбнера. Он доказывает, что Бетховен использовал и практику исполнителей, и опыт композиторов.

Эйбнер ссылается на работу Фр. Эрнста «Бах и фортепиано»[2]. По словам Эрнста, в середине XVIII в. в Германии были распространены небольшие фортепиано Г. Зильбермана, не имевшие *отдельных* глушителей для каждой клавиши. На этих инструментах, обладавших тихим звуком, либо вовсе не было демпферов, либо была *общая* для всех клавиш демпферная планка. В те годы исполнителю по временам приходилось использовать для глушения отдельных звуков ладони рук. Из инструмента Зильбермана возникло раннее столообразное фортепиано с обособленными глушителями для каждой клавиши. Такие фортепиано были оснащены, подобно клавесинам и органам, рядом регистров. Среди них важную роль играл *демпферный регистр*. Сначала он включался рукой с помощью специальной кнопки, затем нажимом колена

[1] Обе статьи помещены в журнале «Österreichische Musikzeitschrift» 1965, № 4.

[2] *Ernst Fr.* Bach und das Pianoforte // Das Musikinstrument. — Frankfurt a. Main, o. J.

(вспомним письмо Моцарта от 17 октября 1777 г., в котором он говорит о такого рода механизме) и, наконец, нажимом ступни.

Самой собой разумеется, что до тех пор, пока демпферный регистр включался и выключался рукой, не могло быть речи о педализации в нашем понимании этого термина: отрезок музыки, также и такой, который порой заключал в себе разные гармонии, исполнялся, если прибегнуть к сегодняшней терминологии, «на одной педали», а если быть более точным, в одном — демпферном — регистре. Напомнив слова К. Ф. Э. Баха о том, что «звучность фортепиано с поднятыми демпферами — приятнейшая и, если в связи с призвуками суметь соблюсти необходимую осторожность, привлекательнейшая для фантазирования», Эрнст замечает: «Цитируя эти слова, нужно ясно представить себе, что инструмент на этой стадии (то есть в 60-е годы XVIII в. — Л. Б.) не обладал ни коленным рычагом, ни педалью, с помощью которых стало возможным приводить в действие демпферное устройство по желанию в нужное время... Она (цитата эта — Л. Б.) доказывает, что на старых фортепиано играли с неприглушенным регистром и что это приводило к призвукам и гулу»[1].

Из всего этого Эйбнер делает ряд выводов, из которых два представляются мне особенно интересными. Во-первых: когда К. Ф. Э. Бах писал о «необходимой осторожности», он вовсе не имел в виду ту «осторожность», которую можно соблюсти сегодня, поднимая глушители с помощью педальной лапки. При включении и выключении демпферов ручным механизмом такого рода осторожная «педализация» попросту невозможна. Слова К. Ф. Э. Баха об «осторожности» должны быть отнесены к самому «фантазированию», то есть к *композиторским* моментам. И во-вторых: было бы ошибочным предполагать, что с того времени, когда ручной механизм был в конце концов заменен педалью, перестали использовать подъем демпферов как своеобразную красочную регистровку.

Таким образом, не подлежит сомнению, что Бетховен, прибегая к *очень тонкой* регистровой педализации, использовал звуковые эффекты, известные уже во времена К. Ф. Э. Баха и обусловленные тогдашней конструкцией беспедального фортепиано с демпферным регистром. Я написал об *очень тонкой* регистровой педализации, вспомнив, как чарующе мягко звучит она на инструментах бетховенского времени, на которых мне пришлось играть в венском Музее музыкальных инструментов. Впрочем, об этом звуковом очаровании говорят все без исключения музыковеды и исполнители, практически знающие эти

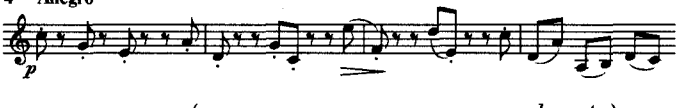
[1] Цит. по статье Эйбнера. — S. 191.

рояли. В этой связи приведу слова Грундмана и Миса из предисловия к их книге, относящиеся, конечно, не только к педализации.

«На докладе П. Миса "Клавирная музыка венских классиков и клавиры той эпохи", прочитанном в Немецком национальном музее в Нюрнберге, в качестве иллюстраций исполнялись отрывки из Первой сонаты Гайдна, произведений Моцарта и сонаты ор. 109 Бетховена. В зависимости от времени их создания, эти произведения исполнялись на клавесине К. А. Гребнера (Дрезден, 1782), на молоточковом рояле А. Вальтера (Вена, 1790) и на молоточковом рояле Дж. Бродвуда (Лондон, 1815). Для сравнения использовался рояль фирмы Стейнвей (Гамбург). Слушатели были поражены, насколько естественнее звучали эти сочинения на инструментах, для которых были написаны; насколько легче было найти верный темп и верную динамику; в какой степени возмещало своеобразное звучание старых инструментов некоторую слабость звука и некоторую резкость в верхнем регистре... Звучность и произведение создавали единство, которое производило исключительно сильное впечатление».

Вернемся к статье Эйбнера. Он обратил внимание и на следующее обстоятельство: регистровая педаль, направленная на решение *композиционных* задач и представляющаяся нам сегодня специфическим выразительным средством Бетховена, встречается уже у Гайдна. Эйбнер иллюстрирует это теми же двумя гайдновскими педальными обозначениями, о которых я когда-то напомнил Нейгаузу (см. примеры 1, 2).

Первый из этих примеров заимствован из разработки (тт. 73—74). В ней — ряд модуляций, и тематический материал проводится в разных тональных «ситуациях». Для того чтобы оттенить в композиционном отношении очень важные такты в As-dur (композиционная роль этих тактов становится ясной в их соотношении с последующим E-dur и со всем дальнейшим развитием, ведущим к репризе), Гайдн прибегает к двум теснейшим образом взаимосвязанным средствам: во-первых, к «артикуляционной модуляции» (термин И. А. Браудо) — расчлененность, характерная для темы (паузы, *staccato*):

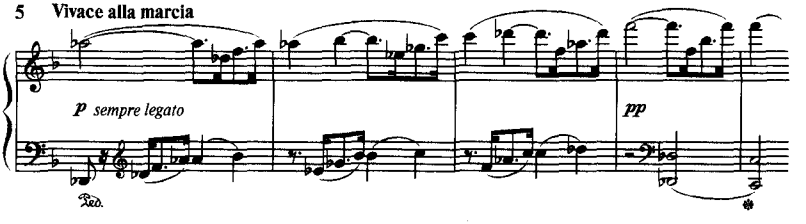


сменяется связностью (четверти вместо восьмых, *legato*); во-вторых, к регистровой педализации, придающей этим тактам новую звуковую окраску и превращающей две первые паузы в *звучащие* паузы.

Нечто аналогичное происходит и в репризе. И здесь начиная с т. 120 (см. пример 2) тематический материал излагается (в партии левой руки) в ритмически и артикуляционно измененном по сравнению с экспозицией виде: сплошное *legato* безо всяких пауз, четверти вместо затактовых восьмых, высокий регистр, трехголосное изложение. И снова весь этот композиционный эффект оттеняется звуковой краской — регистровой педализацией, сливающей звучность воедино.

Ко всему сказанному следует добавить, что Гайдн, по-видимому, осознанно использует подобные контрастные средства (включая сюда и регистровую педаль) именно в этой сонате; ведь здесь нет никакого тематического противопоставления между главной и побочной партиями, больше того, побочная повторяет начальные такты главной.

В статье Г. Ярецкого, помещенной в том же номере «Österreichische Musikzeitschrift», что и статья Эйбнера, речь идет о других сторонах рассматриваемой проблемы. При этом автор уделяет внимание лишь таким педальным обозначениям Бетховена, которые композитор расставлял, не считаясь с образующимися диссонирующими созвучиями и смешением разных гармоний. Ярецкий полемизирует с теми, кто убежден в неэстетичности подобного смешения, и полагает, что Бетховен в ряде случаев был *вынужден* прибегнуть к этой педализации только для того, чтобы сохранить звучание длинных басовых органных пунктов. В частности, он оспаривает мнение Й. Дихлера; последний, приведя отрывок из II части сонаты ор. 101:



— указал, что композитор хотел здесь только одного — продлить органный пункт *Des*. Стремиться же к раздражающим слух диссонирующим созвучиям он не мог, и это звуковое смешение было вызвано необходимостью[1].

Действительно, такая педализация на органном пункте встречается у Бетховена нередко, например, в финале сонаты ор. 53, в As-dur'ном разделе из багатели ор. 33 № 7, в концерте G-dur ор. 58 — в коде I части и в финале, начиная с тт. 80 и 299. Однако точку зрения Дихлера опро-

[1] *Dichler J.* Der Weg zum kunstlerischen Klavierspiel. — Verlag Doblinger, W.—Münch., 1948. — S. 69.

вергают только что упомянутые примеры из концерта G-dur. Органные пункты выдерживаются здесь не только в партии фортепиано, но и в оркестровом сопровождении — в I части бас *G* тянут виолончели и контрабасы, в финале басы *D* и *G* звучат у виолончелей. Поэтому, если бы Бетховен не стремился к *смешению всех звуков* и, благодаря этому эффекту, к своеобразному единству в каждом из этих отрывков, он мог оставить органный пункт только у оркестровых инструментов.

Но основную свою задачу Ярецкий видит не в полемике по относительно частному вопросу, а в другом: он стремится проследить за складывавшимся в XIX и XX вв. отношением к бетховенской педализации. Обратимся к этим разделам статьи, дополнив их материалом, мимо которого Ярецкий прошел и который вносит некоторые поправки в его построение.

Как известно, по поводу педализации Бетховена во II части концерта c-moll op. 37 К. Черни в своей «Школе для фортепиано» op. 500 говорит, что авторская педализация невыполнима на роялях его времени (они обладали более сильным звуком, чем бетховенские), и рекомендует брать новую педаль «при каждой значительной смене гармонии». По мнению Ярецкого, пианисты последующих поколений — до Шнабеля — следовали совету Черни. К самому тонкому смешению гармонически разнородных звучаний относились как к чему-то нетерпимому и недопустимому. Таков стал всеобщий звуковой идеал.

Всеобщий ли? Тут Ярецкий заблуждается. Так, Бюлов в огромном большинстве случаев вовсе не боялся этих звуковых «наплывов» в музыке Бетховена. Любопытно, что *negaror* С. Леберт, редактировавший фортепианные произведения Бетховена в издании Cotta до op. 53, не посчитался ни с одним педальным указанием композитора. А *выдающийся художник* Г. Бюлов (выпустивший фортепианные сочинения Бетховена в том же издательстве, начиная с сонаты C-dur op. 53) сохранил эти обозначения (за исключением рондо из op. 53), привлек к ним внимание и в ряде случаев разъяснил. Вот три примера таких разъяснений.

«"Sempre pedale" — это категорическое требование композитора. *Des* и *C* должны, таким образом, слиться друг с другом; образующаяся благодаря этому неясность эстетически оправдана» (к последним тактам перед кодой I части сонаты op. 57).

«Композитор предписал, чтобы органный пункт *Des* звучал в течение четырех тактов. Это влечет за собой затушевывание голосов, образующих канон; однако, как часто бывает, следует пожертвовать менее существенным ради главного. А главным является здесь чувственно воспринимаемый звуковой эффект» (ко II части сонаты op. 101; см. пример 5).

«...Надо попытаться воспроизвести звуковой эффект, подобный тому, который достигается на педальной арфе при помощи "sons harmoniques" (флажолетные звуки). Бесспорно, что на эраровском или бехштейновском роялях такой эксперимент возможен. Композитор предписал непрерывную педаль на последних пяти тактах: взаимосвязанные гармонии должны расплываться в воздушном эфире. Отвлеченные, чисто музыкальные интересы следует подчинить динамически-поэтическому впечатлению» (к последним тактам багатели ор. 126 № 3).

Приведенные замечания Бюлова могут служить подтверждением того, что во 2-й пол. XIX в. далеко не все музыканты игнорировали педальные указания Бетховена, считая их невыполнимыми на более звучных, по сравнению с бетховенскими, роялях.

И все же *в конечном итоге* Ярецкий прав, указывая, что Шнабель был первым в XX веке выдающимся интерпретатором бетховенской музыки, который настаивал на соблюдении *всех без исключения* авторских педальных предписаний и, добавлю, сам в своем искусстве сумел показать их глубокий выразительный смысл.

Здесь уместно привести в извлечениях высказывания по этому поводу Шнабеля: «Что касается Бетховена, то эффект от выполнения его педальных указаний один и тот же — и на старых, и на новых инструментах...». «...Просто и в искусстве педализации он творил нечто неожиданное, фантастическое, смелое. Часто получается эффект, который в наши дни можно назвать импрессионистской звучностью». «И если не выполнять педальные указания Бетховена, музыка изменится».

«Рассуждения о различиях между старинными и современными фортепиано имеют стойкую традицию. Они снова и снова возобновляются, чтобы попытаться оправдать отмену столь ясных бетховенских ремарок в отношении педализации. Одновременно пытаются "оправдать" и автора; дескать, если бы он был знаком с современным роялем, то, конечно, изменил бы свои указания. Столь же упорно распространяются ловкие выдумки по поводу того, что только глухоте Бетховена мы обязаны несколькими якобы жестко звучащими тактами в его поздних сочинениях.

Что касается бетховенских педальных указаний, то, как я уже сказал, не имеет значения, на каком инструменте вы играете. Могу добавить: даже современники Бетховена избегали пользоваться ими. Уверен, по тем же причинам, что и в наши дни.

А вот насчет глухоты — весьма изумляет, отчего она повлияла всего лишь на несколько тактов?»[1]

[1] *Шнабель А.* Моя жизнь и музыка // Исполнительское искусство зарубежных стран. — Вып. 3. — М., 1967. — С. 143.

Если Шнабель в пылу полемики и перегнул палку, то, на мой взгляд, только в одном: в характеристике результатов педализации на старых и на новых инструментах. Сам он, неукоснительно выполняя все бетховенские педальные указания на современном рояле, прибегал, однако, в отдельных местах (например, в рондо из ор. 53) к легкой вибрации педали, и это позволяло ему чуть-чуть очищать звучность.

Что же касается утверждения Шнабеля о том, что бетховенская педализация приводит порой к эффекту, «который в наши дни можно назвать импрессионистской звучностью», то очень близкой точки зрения придерживался и Э. Фишер, полагавший, что Бетховен использовал порой педаль там, где хотел «передать смутное душевное настроение и одновременно написать живописный пейзаж». Ярецкий противопоставляет такому пониманию бетховенской педализации мнение — «несравненно более глубокое», как он пишет, — видного австрийского музыковеда Г. Шенкера, высказанное в его редакции бетховенских сонат[1]. Шенкер рассматривает бетховенскую педализацию «как своего рода *legatissimo* педали, которое можно сравнить с игрой *legato*», и видит смысл такой педализации в намерении композитора внутренне связывать относительно большие отрезки музыки.

4

В великолепно аргументированной статье Грундмана и Миса имеется одно положение, которое кажется мне спорным, а быть может, недостаточно точно изложенным. Не вызывает никаких сомнений, что Бетховену его педальные обозначения представлялись исключительно важными; что он, как и другие музыканты его времени, во многом использовал педаль совсем по-иному, чем композиторы и пианисты последующих эпох; что в годы его жизни не знали, возможно, ряда функций педали, которые сегодня нам кажутся «само собой разумеющимися»; наконец, что, пользуясь терминологией Грундмана и Миса, контрастная педаль, арпеджио-педаль, педаль, задерживающая звуки, и мотивно обусловленная педаль почитались Бетховеном особо существенными, а педаль, усиливающая звучность, и связующая педаль стояли для него на втором плане. Но выписывал ли Бетховен педаль во всех случаях, где ему представлялось, что ее нужно брать, и где он сам брал

[1] Речь идет об издании: Beethovens Klaviersonaten, hrsg. von H. Schenker — E. Ratz. Wiener Urtext Ausgabe, Universal-Edition.

педаль? Или же он отмечал ее только в *особых* случаях, предполагая, что во многих других педализация «ясна сама собой»?

Как известно (и об этом напомнили Грундман и Мис), Черни сказал, что Бетховен «пользовался педалью *очень* часто, *гораздо* чаще, чем обозначено в его произведениях» (курсив мой. — Л. Б.). Авторы статьи относятся к этому высказыванию Черни двойственно: с одной стороны, они как будто готовы ему поверить («Это возможно»), а с другой, считают утверждение бетховенского ученика весьма сомнительным. «...Это несколько *шаткое* утверждение Черни, — пишут они, — не должно привести к тому, чтобы постоянное использование педали скрывало подлинные звуковые намерения Бетховена» (курсив мой. — Л. Б.). Конечно, педализировать надо так, чтобы звуковые замыслы Бетховена не пострадали, и в частности, был бы достаточно рельефен контраст между педальным и беспедальным звучанием. Однако, на наш взгляд, нет никаких оснований брать под сомнение слова Черни. Я бы даже сказал по-другому: самый характер педальных обозначений Бетховена заставляет думать, что он любил педальную звучность и использовал ее значительно чаще, чем записал в нотном тексте; это предположение, возникающее при изучении бетховенских указаний, подтверждается свидетельством Черни.

Конечно, на современном рояле надо расширять бетховенские педальные обозначения *с осторожностью*. Но столь же бесспорно, что их *до́лжно*, обязательно до́лжно расширять.

Излишне осторожная позиция Грундмана и Миса кажется мне менее убедительной, чем точка зрения Шнабеля:

«Во всех своих фортепианных сочинениях, на тысячах страниц Бетховен пометил всего лишь тридцать или немногим больше указаний педали. Они находятся только в тех местах, в отношении которых автор знал, что "нормальный" исполнитель счел бы здесь использование педали предосудительным, греховным... "Обычная" педализация, фактически никогда не указываемая Бетховеном, не что иное как часть инструмента, неотъемлемая часть фортепианной игры. На фортепиано играют руками и ногами»[1].

Грундман и Мис справедливо считают, что «лишь бетховенские указания отражают его намерения». Но далеко не все намерения Бетховена, думается мне, отражены в его указаниях!

[1] *Шнабель А.* Цит. соч., с. 143.

Надежда Голубовская

Бетховен

Бетховен, совершивший, бесспорно, самый значительный шаг вперед в отношении фортепиано, прозревал природу педали, и ему мы обязаны первыми тонкостями.

Бузони

Музыка Бетховена — переломный период фортепианной фактуры и тем самым педализации. Начиная с чисто гайдновской манеры письма, он смело и дерзко раздвигает рамки фортепиано, предваряя в средний и последний периоды романтическую эпоху. Кстати, слова «музыка сама по себе романтична» принадлежат Бетховену. Он первый начинает обозначать, предписывать педаль. Делает он это лишь в особых случаях, а не постоянно.

Первые педальные указания в сонате ор. 26 объединяют тремоло в траурном марше и сливают, растворяют последние такты I части и финала.

Это — скромные красочные намеки.

Но в сонате ор. 27 № 2, «Лунной», совершается подлинный переворот в использовании педали. Впервые появившийся в фортепианной фактуре волшебный эффект мелодии, окутанной растворенным гармоническим фоном (и это на протяжении всей части), до сих пор неотразимо действует на любого, даже неискушенного, слушателя.

I частью «Лунной сонаты» Бетховен ввел в обиход бездемпферный рояль, получивший свое полное развитие в значительно более поздние времена.

«Tutto questo pezzo ... senza sordini», — пишет Бетховен. Вся часть без сурдин, т. е. без глушителей, без демпферов, другими словами, на правой педали.

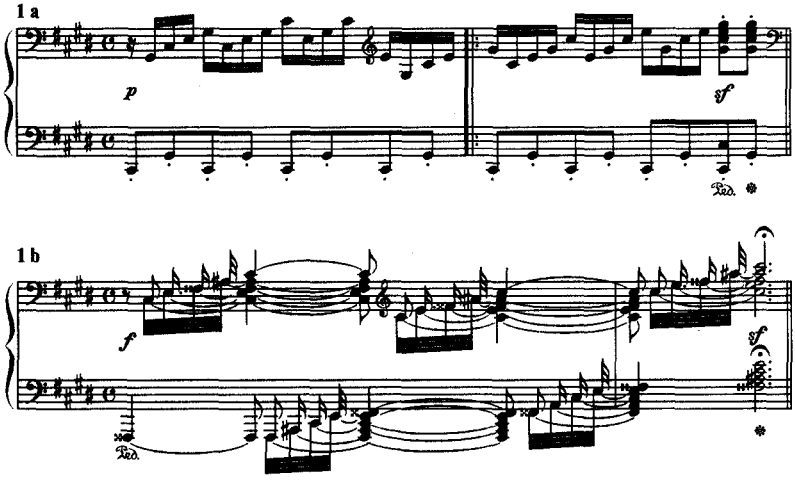
Обозначение *senza sordini* часто понимают неверно, подразумевая под сурдинами левую педаль[1]. Нелишне напомнить, что употребление

[1] Эту ошибку повторяет, например, Корто в своей книге «О фортепианном искусстве».

левой педали обозначалось термином *una corda* — одна струна (фактически молоточек ударяет по двум). Игра без левой педали обозначалась *tre corde* — три струны. Термин *senza sordini* обозначает — *на правой педали, con sordini* — значит — *без правой педали.* В позднейших редакциях эта терминология автоматически заменялась значками Ped. и *.

К этой звучности бездемпферного рояля Бетховен особенно часто прибегает в своих последних сонатах, в которых таятся зародыши даже импрессионистических звучаний, как, например, в вариациях сонаты ор. 111.

В той же «Лунной сонате» Бетховен предписывает педаль на заключительных аккордах арпеджированных взлетов финала. Там же перед кодой он пишет ее на раскинутых по всему роялю уменьшенных септаккордах.



Во всех трех случаях предписанная педаль не только изменяет колористический характер, но вносит коррективы в способ записи. В примере 1а аккорды сохраняют характер *staccato*, утрачивая реальную прерывистость; в септаккордовом арпеджио (пример 1b) педаль удерживает весь гармонический комплекс, все ноты, отпущенные пальцами[1].

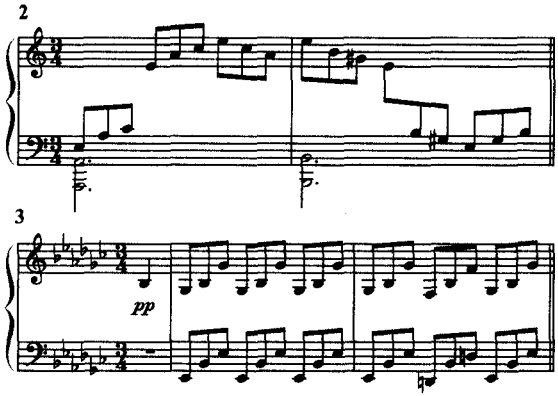
Педальные указания Бетховена редки. Это не означает, что в остальных случаях следует играть без педали. Просто он указывает ее обычно только в противоречивых случаях, т. е. там, где она изменяет фактурную

[1] Почему-то, несмотря на ясное указание автора, и редакторы, и пианисты предпочитают часто оголять последний аккорд, «срезать верхушку горы».

запись. Поэтому, если к фортепианным произведениям Бетховена в целом применяется колористическая педаль, как и в предшествующей музыке, то авторские указания предусматривают уже фактурную педаль.

В первых сонатах мы часто встречаем гармонические фигурации, особенно в сопровождении. Но, например, в финале 1-й сонаты и в побочной, и в заключительной партиях необходимая педаль выполняет лишь ритмическую и красочную функцию.

Здесь, как и в широких арпеджио трио менуэта 3-й сонаты (пример 2) в гармонических триолях трио менуэта 4-й сонаты (пример 3) педаль не должна превращать фактуру в гармонический фон, подобно I части «Лунной сонаты».



Педаль не должна смазывать ритмической активности триолей, написанных автором без лиг, не *legato*, поэтому полная педаль тут неприменима.

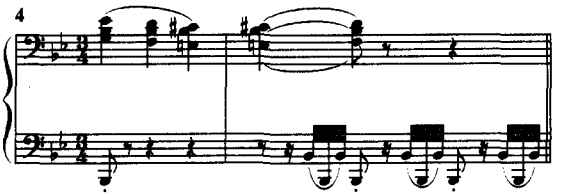
Начальные арпеджио финала «Лунной» также не слигованы, их можно играть либо без педали, «увлажнив» лишь бас, либо на незначительной, особенно в нижнем регистре, и меняющейся. Только четкий ритмический рисунок создает образ поступенно поднимающейся в гору, напряженно завоевывающей вершину энергии.

К сожалению, в большинстве изданий сонат Бетховена смазаны штрихи. Все пассажи, доступные связыванию пальцами, щедро залигованы. Между тем Бетховен, подобно Моцарту, делает заметную разницу между активными раздельными и сопряженными, связанными пассажами. В смысле педализации верное понимание этих двух характеров имеет огромное значение.

Во II, c-moll'ной части 13-й сонаты триоли, залигованные по три, означают цепь диалогически звучащих в двух регистрах ломаных гармоний.

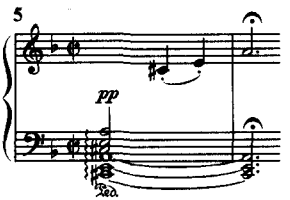
Здесь педаль должна подчеркнуть гармоническую сопряженность триолей и разъединение разных гармоний и регистров. Для этого, как уже упоминалось выше, она берется на каждой первой и снимается после третьей триоли. Этого требует мятущийся, тревожный характер музыки. Простое соединение общей гармонической педалью прозвучит беззубо и гладко.

Как правило, бетховенские паузы и *staccato* реальны. Он обращается с роялем как с оркестром. Мы часто можем найти в его сонатах отражение типичных оркестровых звучаний: противопоставление струнных духовым, литавры (во II части 17-й сонаты),



pizzicato струнных (во II части 15-й сонаты) и т. п. Педаль служит краской, динамической и ритмической опорой и только иногда изменяет фактуру.

В начале 17-й сонаты Бетховен снова предписывает педаль — удержание всей гармонии, а не только аккорда, удержанного левой рукой.



Красочность бетховенского фортепиано — именно в смелых противопоставлениях регистров, в различных звуковых характеристиках. Бетховен великолепно знает рояль и любит его. Он доверяет ему такие грандиозные звуковые образы, которые до него никто не осмелился мыслить на рояле.

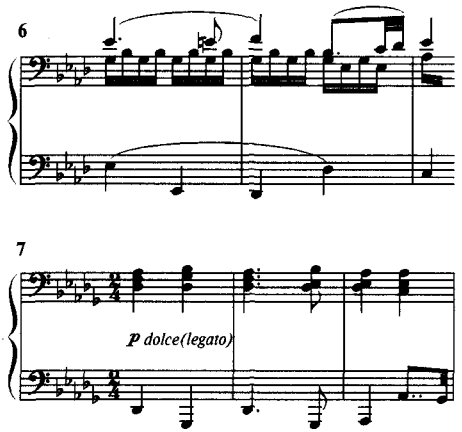
Бетховен не подражает звуку других инструментов, но вписывает в фортепианную фактуру характеристики, свойственные различным инструментам или группам инструментов. При исполнении Бетховена часто невольно напрашивается мысль: вот это в оркестре сыграли бы валторны, а вот это — солирующая флейта и т. п. Характер музыки диктует инструментовку. Это плодотворно для фантазии исполнителя, ибо обращение к оркестральности подталкивает его воображение в отношении интонации, регистровки, педализации.

Многокрасочность бетховенской палитры, однако, прямо противоположна чувственно-чарующей звучности романтиков и импрессионистов.

Обилие речевых, диалогических пауз, частое противопоставление различных штрихов не допускают красивого педального обволакивания как основного выразительного средства.

Бетховен широко пользуется штрихом *staccato* в многообразном его значении — то суровым *staccato* (как в I части и финале 1-й сонаты), то жизнерадостно-волевым (сонаты ор. 2 № 2, ор. 10 № 3, ор. 22), то шутливо-задорным (финал 6-й, Allegretto 18-й). При различиях характеристик, отражающихся на длительности, остроте исполнения, *staccato* во всех этих случаях не теряет своей отрывистой природы и не допускает сглаживающей педализации. Допустима лишь педаль *staccato*, снимающаяся вместе с отрывом руки и иногда коротко подчеркивающая ритмические опорные пункты.

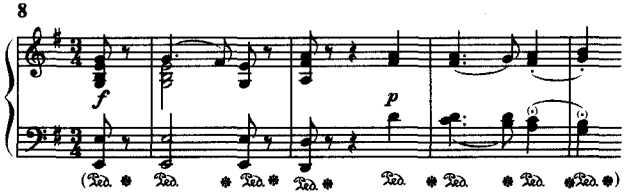
Особое свойство бетховенской мелодии, преимущественно в медленных частях, заключается в том, что каждая нота живет собственным гармоническим смыслом, не окутывается общим гармоническим фоном, как у Листа и Шопена. Мелодия настолько тесно сопряжена со своими басами (устойчива только «на двух ногах»), что сыгранная в отрыве от них, лишается своего содержания. Попробуйте сыграть отдельно «мелодию» II части «Аппассионаты». Линия басов диктует педализацию. Часто басовый ход на октаву допускает гармонически чистое, но противное смыслу объединение педалью. Таковы басовые ходы в Adagio 8-й сонаты (т. 2), в Andante 23-й сонаты (т. 3).



Основная опасность педализации бетховенских сонат — в забвении этих основ его фактуры. Руководясь лишь критерием гармонической чистоты, пианист легко может разрушить красноречивые паузы, разрывы дыхания, оркестровые краски — только бы не было грязно!

Вот несколько примеров. В сонате ор. 90 первой фразе в низком регистре противостоит ответ в высоком, начинающийся на той же гармонии.

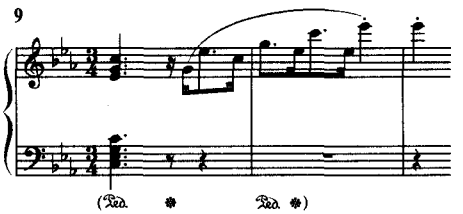
8



Привыкшее к слитности позднейшей музыки ухо часто страдает «паузобоязнью». Красивее — продлить звучание последнего аккорда. Между тем суровая отрывистость как затактов, так и окончания фразы и необходимость длительной паузы для переключения на ответ требуют короткой педали. Затакты тоже следует коротко педализировать, чтобы все аккорды были одинаково инструментованы, т. е. взяты на прямой педали. Очень важно перед аккордом на третьей четверти снять педаль и руку после восьмой, чтобы лига была реальной (и этой выразительной артикуляцией редакторы пренебрегают — непонятная бесцеремонность!). Между тем раздельное от предшествующей восьмой произнесение аккорда на третьей четверти подчеркивает его активную затактовость, мотивную ямбическую структуру, подобную началу. В противном случае получается ложный мотив с пассивным окончанием и затем оторванный от общего смысла аккорд. Лига эта проходит через всю часть во всех трансформациях мотива. В ответах (четверти вместо восьмых) педаль несколько длиннее, но опять-таки с разрывами.

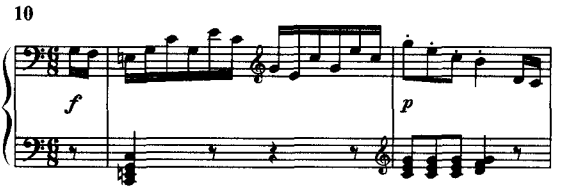
В 5-й сонате часто сливают педалью первый семизвучный аккорд и одноголосный ответ, диалогически противостоящие друг другу.

9



Пауза между ними необходима! В ответе целесообразна ритмическая короткая педаль на всех «разах». Незнакомый с этой музыкой слушатель должен сразу понять трехдольность построения. В пассажах C-dur из I части 13-й сонаты длительность баса реальна.

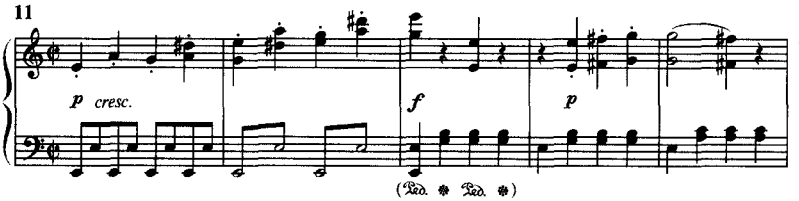
10



Нельзя накапливать гармоническую густоту и наверху внезапно создавать оторванную пустоту звучания. Это случай, аналогичный рассмотренному примеру 2 из 3-й сонаты.

В начале разработки I части «Патетической сонаты» часто сливают педалью последнюю сексту 3-й октавы хода четвертями с последующей октавой e^1—e^2, приобретающей таким образом значение отражения.

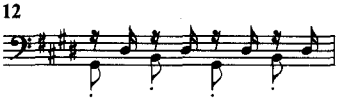
11



Между тем эта октава — возвращение мотива вступления, синкопа, заменяющая первую долю такта, а не просто слабое время. Педаль, снятая после верхней сексты (после, но не вместе с ней), и новая прямая педаль на октаве e^1—e^2 создают единственно верное противопоставление двух фраз и характеристик.

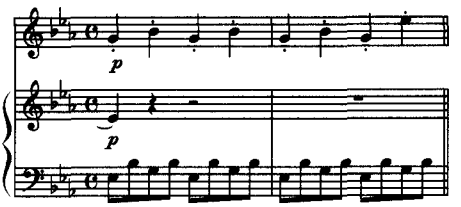
Гармоническую фигурацию левой руки в побочной теме III части «Лунной сонаты» следует понимать двухголосно. Это продолжение энергических восьмых начала, т. е.:

12

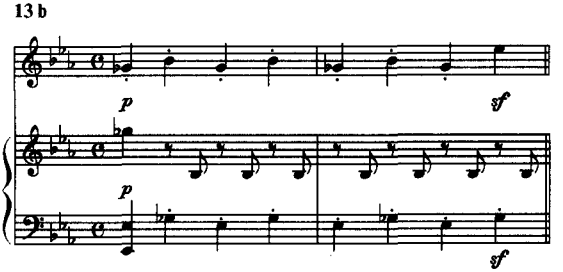


В скрипичной сонате c-moll аналогичный случай ясно выражен в тексте.

13 a



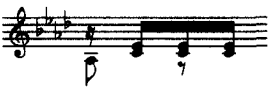
13 b



Педаль здесь играет ритмико-динамическую роль. Ею следует тронуть лишь первый бас, т. е. коротко брать ее один раз в каждой четверти.

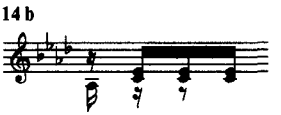
В начале 31-й сонаты логичнее и красочнее мыслить сопровождение так:

14 a



Возможен и такой вариант:

14 b



Поэтому педализировать лучше только первую шестнадцатую, передержав ее немножко. От этого выигрывает в выпуклости и мелодия. Накопление звучности при трехкратном повторении терции — c^1—es^1 на одной педали ложится на мелодический ход тяжелым грузом.

Никогда не следует забывать о прозрачности бетховенской фактуры — полифонической, полиритмической и полирегистровой. Излишняя педаль может утопить много драгоценных мыслей и звучаний. Но там, где педаль поддерживает разбушевавшуюся стихию, ее не надо бояться. В гармонических фигурациях обеих рук во вступлении к 5-му концерту, в гармонических бурях «Аппассионаты» красочно-динамическая роль педали существенна. Здесь она нажимается до конца. В упо-

мянутых же выше примерах и везде, где она создает лишь ритмические пятна, где отчетливость строения неотделима от художественного образа, возможна лишь неполная педаль.

У Бетховена часто уместно противопоставление педальной и беспедальной звучностей в одной фразе, как в упомянутом начале 3-й сонаты.

Подчеркивание педалью различной инструментовки в одной фразе — одно из употребительных выразительных средств пианиста.

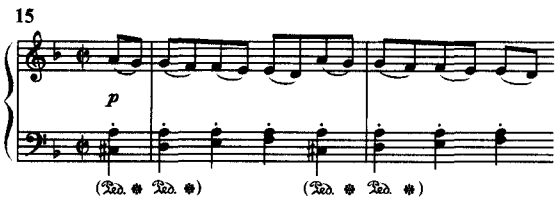
В начале «Патетической сонаты» различная глубина нажатия — полная в первом аккорде и еле заметная в продолжении (можно со включением левой педали для большей контрастности) — выполняет ту же роль.

В Adagio «Патетической сонаты» начало может звучать на полной запаздывающей педали, но в варианте с триольным сопровождением нужен воздух для выявления нового характера и штриха триолей.

Мелодия связывается пальцами. Второй эпизод f-moll тоньше звучит на не вполне полной легатной педали. Третий же, в as-moll, требует иной краски — еще нажатой педали — для окрашивания мелодии и оркестровой четкости аккомпанирующих аккордов, а в отрывистых триолях левой руки — полного снятия.

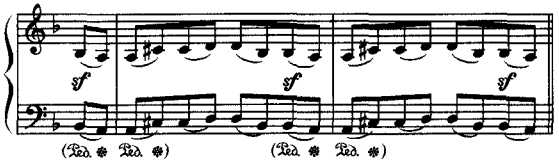
В 21-й сонате начало, за исключением первой басовой ноты, не допускает педали из-за низкого регистра. Возвращение темы октавой выше в изложении шестнадцатыми позволяет очень легкую, невесомую педаль.

В 17-й сонате первый ответ не требует педали, но лучше затактовую и сильную, первую в такте, четверть коротко тронуть педалью, чтобы лучше выявить ритмическую иерархию, ритмический мотив, соответствующий в стихосложении второму пеону: ◡ — ◡ ◡ 4 | 1, 2, 3, играющий такую роль в дальнейшем (взрывную роль затакта, опорную — сильного времени и пассивность окончания рисунка).



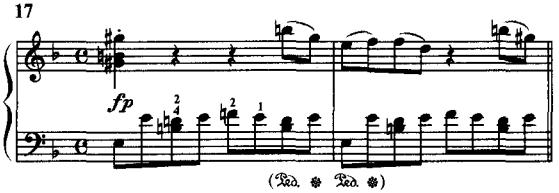
Ту же педаль следует применять и в дальнейшем, в начале второго ответа и в конце его развития, где *sf* подчеркивает возвращение ритмического мотива — 4 | 1, 2, 3 (в середине пассажа, когда ритмическая единица мотива сужается до двух четвертей, а потом до одной, лучше применять только ритмическую педаль на сильных долях такта, противостоящих синкопам левой).

16



Тот же смысл и та же педаль в побочной партии, построенной на том же ритме с усеченной четвертой четвертью.

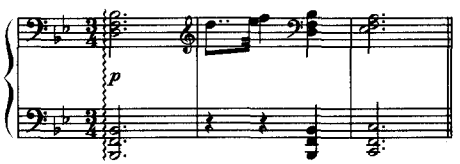
17



В основной теме в d-moll полная педаль дает мощность первому басу, но для выявления энергичного волевого *staccato* темы снимается, однако лучше не сразу, а постепенно. Резкий разрыв звучности в столь *низком регистре слишком заметен и нарушает единообразие голоса*, ведущего тему.

Во II части 17-й сонаты мотив в верхнем регистре вполне «умещается» на басовом аккорде, однако одинокое его звучание без педали придает нужную, более образно-характерную диалогичность всей музыке в целом.

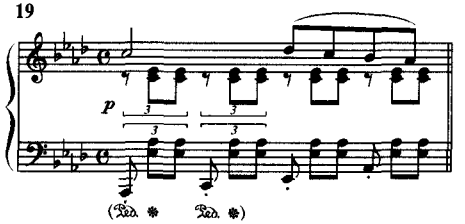
18



В дальнейшем — трехголосные ходы в низком регистре (пример 4, валторны) нуждаются в глубине звучания, достигаемой полной педалью (обязательны реальные паузы); следующий же пасторальный отрывок звучит флейтово-прозрачно — педаль не до конца нажатая.

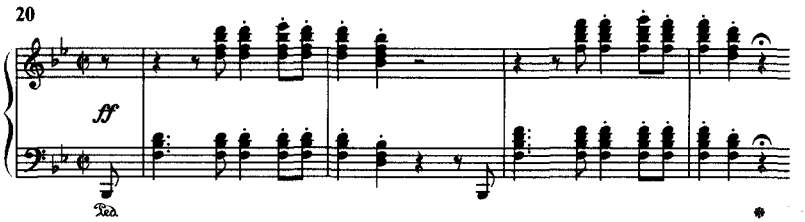
3-ю вариацию в I части 12-й сонаты немыслимо сливать гармонической педалью: она теряет всю свою характерность засурдиненных духовых. В репризе траурной последующей вариации удаленные басы *staccato* можно удерживать, подобно басам *staccato* во II части 1-го концерта. Это — условное *staccato*, скорее акцент отрывистым движением руки, преддверие будущих романтических стаккатных басов.

19



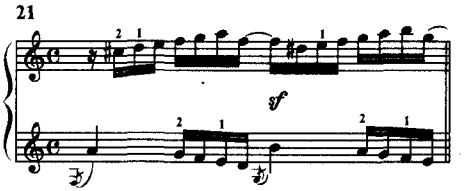
В более поздних сочинениях Бетховена, и особенно в последний период, *staccato* и даже паузы часто утрачивают свое реальное значение, как в первом затакте сонаты B-dur op. 106, где авторская педаль длится 4 такта. Все больше Бетховен пленяется чисто фортепианными эффектами и находит совершенно новые способы использования инструмента.

20



В 21-й сонате в коде I части маленькие форшлаги в дециму имеют значение удержанного баса (Шуман широко пользуется этим приемом).

21

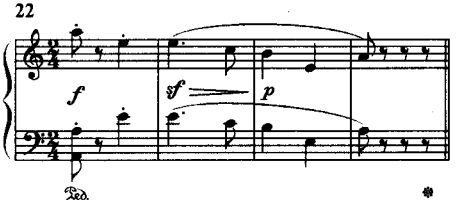


Но Бетховен идет еще дальше. В начале финала 21-й сонаты на звучащем басу он сливает гармонии — тонику и доминанту в довольно низком регистре — добиваясь особого колорита растворенности, на котором звучит прозрачная мелодия как свирель пастуха в предрассветной дымке. Эту педаль редакторы безжалостно вычеркивают, пианисты объявляют ее неисполнимой, пригодной лишь для не столь эффективной педали инструментов бетховенской эпохи. Для этого и существуют градации неполной педали, чтобы в данном случае найти верную краску, сделать педаль менее гулкой. Дело здесь именно в краске, не только в удержании баса. Не случайно при возвращении баса педаль не меня-

ется. Если воспользоваться для удержания баса третьей педалью роялей Стейнвея, эффект теряется, от баса остаются «лишь рожки да ножки», а прелесть как бы жемчужного тумана рассеивается. Но употреблять в этом случае авторскую педаль возможно только при тонком владении всеми звуковыми соотношениями: звучный бас, тонкое *pp* фигураций, регистрованных наверх (т. е. верхние ноты слышнее нижних), преобладание каждой гармонии над предыдущей, звонкое *pp* мелодии (лучше всего кистью сверху). В случае слишком звучного нижнего регистра педаль можно менять при возвращении баса. Полная педаль здесь неприменима. Начинать предпочтительно на полной, на перемене гармонии ослаблять нажатие, на возвращении основной — снова углублять. Или же все, кроме баса, взятого на полной педали, играть на минимальной. Из всех смелых педалей Бетховена эта — самая дерзкая. Ею может пользоваться только зрелый пианист.

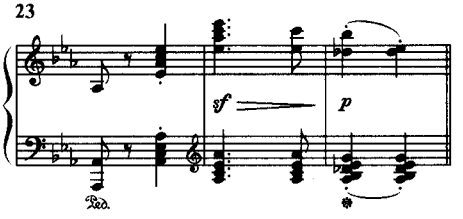
Такое же смешение гармоний Бетховен предписывает и в теме унисонами:

22



Создается чудесный колорит в совсем простой фактуре. Тот же прием смешения гармоний — и в трелях коды. Но благодаря более высокому регистру и объединяющей краске трели здесь смешение значительно «безопаснее». В аккордовом изложении той же темы он, однако, отказывается от объединяющей педали, учитывая большую звуковую насыщенность первой гармонии.

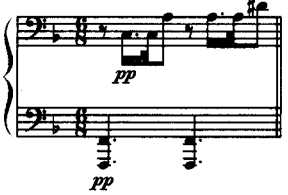
23



Для всей сонаты, пронизанной ощущением природы, характерно упоение гармоническими звучаниями — и начало I части, и последования чистых аккордов в побочной, и гармонические бури в разработке, которые еще разбушуются по всему роялю в «Аппассионате». В фактуре

«Авроры» больше всего заметен перелом, переход к романтическому роялю будущих поколений, наметившийся уже в 14-й, а затем 17-й сонатах. Для педали открывается большое поле действия. Ломаные аккорды-триоли разработки I части 21-й сонаты требуют полной педали для удержания полнозвучности каждой гармонии, мелодической раскачкой энергично опровергающей предыдущую. При этом педаль должна быть прямой, одновременной, чтобы крохотным люфтом заострить появление каждой новой гармонии. Во II части, в ее благоговейно созерцательном начале мелодия словно обрисовывает гармонию, как бы извлекая обертоны, тайно звучащие в первом басу левой руки. В этом смысле *dis*^{1} (*es*^{1}) в мелодии родственно *es*^{2} в конце прелюдии F-dur Шопена.

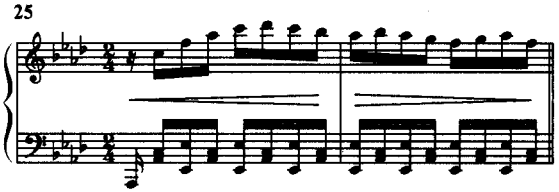
24



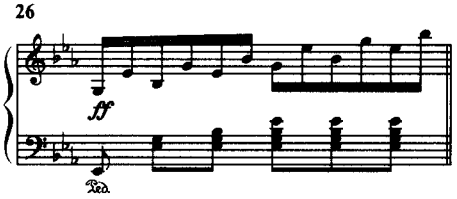
Мне представляется неверным менять педаль на второй мелодической ноте. Ее нельзя оголять, выводить из таинственного очарования рождающейся гармонии. Пустая терция *a* будет трезво звучать с далеким басом без квинты. Надо только осторожно брать *c* и интонационно «завоевать» *a*, чтобы *c* осталось лишь как гармоническое напоминание, а не как удержанный голос, но снимать педаль на паузах.

В дальнейшем Бетховен смело начинает писать бас в виде короткой ноты с подразумеваемой педалью, как, например, в III части «Аппассионаты», в финале сонаты «Прощание», в побочной теме сонаты e-moll op. 90.

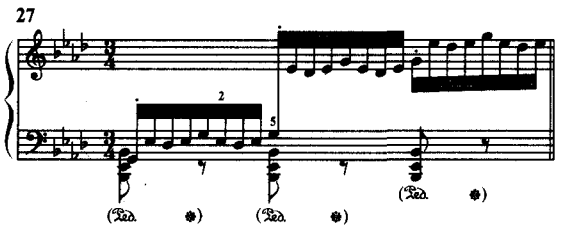
25



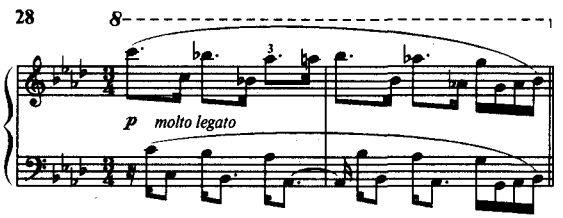
26



Отношение к роялю меняется, и перед исполнителем встает задача, как прочитывать текст — в старой ли манере реальных пауз и длительностей, или в новой, условной, романтизированной. Тут нельзя установить никаких правил — решает интуиция, вкус, знание Бетховена в целом, воображение, индивидуальная приверженность. Например, во втором Adagio dolente из сонаты ор. 110 паузы в мелодии передают прерывистое дыхание, словно прерываемую слезами речь. Это паузы чисто декламационные. Снимать на них педаль — значило бы создавать пестроту гармонического фона. Выразительность их — в ритмической интонации, а не в реальном перерыве звучания. Зато в I части той же сонаты паузы в левой (аккорды восьмыми, сопровождающие аккордовые фигурации тридцатьвторыми), понятые и сыгранные реально, со снятием педали, создают прелестный оркестровый эффект.



Отрывистые аккорды противостоят слитной фигурации. В следующей теме, изложенной в виде дуэта в октаву, гармоническая педаль примитивна, так как при ее применении утрачивается прелесть зигзагообразных мелодических шагов на октаву и септиму.



Педаль смажет тонкий, своеобразный характер рисунка, заменив его движением параллельных октав. В начале финала 26-й сонаты паузы в левой руке реальны.

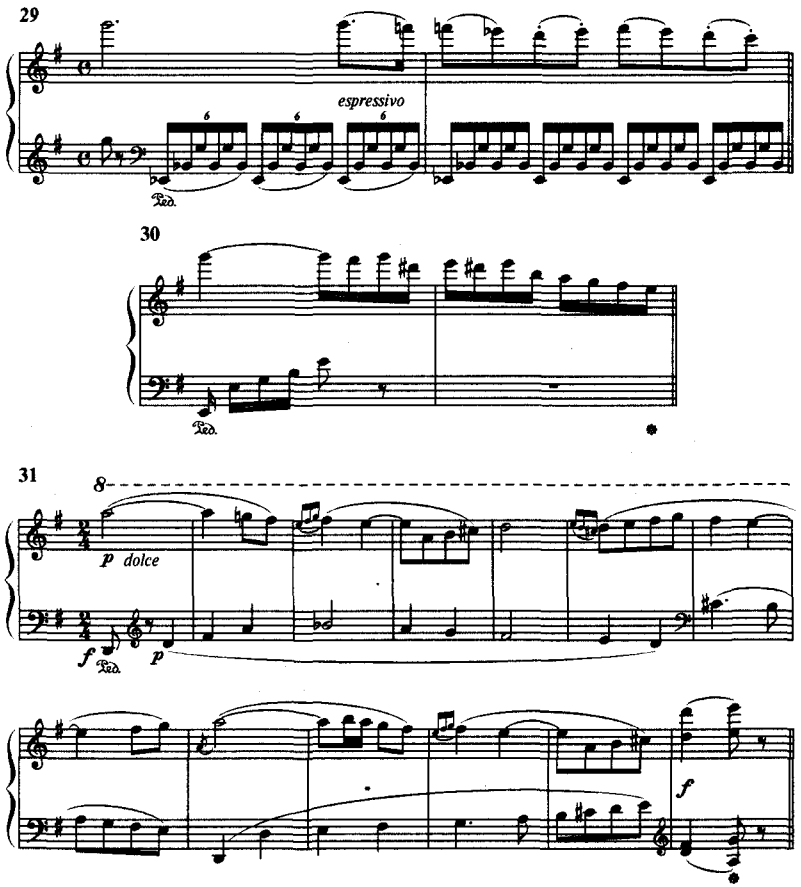
И так далее и так далее.

Фантазия, смелая и в то же время любовно-бдительная ко всем извилинам и красотам авторской мысли, подскажет верный путь.

Еще несколько примеров авторской педали Бетховена, пугающей редакторов своей восхитительной смелостью.

В концерте G-dur есть несколько бетховенских указаний, предусматривающих удержанную гармонию или бас.

I часть. Тема B-dur в экспозиции и Es-dur в репризе. *II часть.* Педаль на всю длину мелодии в e-moll и в a-moll. *III часть.* Органные пункты в заключительной партии.



О педали во II части концерта Es-dur уже говорилось. Все это звучит чудесно и не требует объяснений.

Самая устрашающая редакторов и учителей педаль — в сонате d-moll. В начале репризы речитативы написаны на педали, удержи-

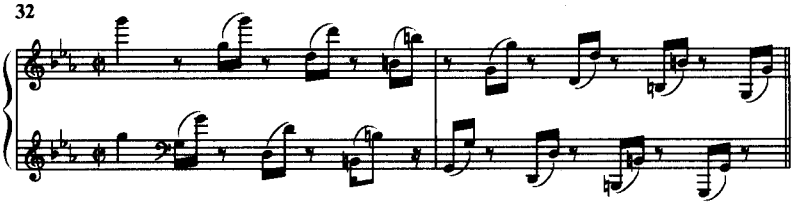
вающей секстаккордовую гармонию. Столь необычная звучность смущала уже современников. Она имеет, однако, реальное объяснение.

В своих воспоминаниях о Бетховене его ученик Франц Рис (младший), рассказывает: на вопрос об удивившей его педали Бетховен ответил: «Я хочу, чтобы речитатив звучал как голос в пещере». Эффект продленной и тающей гармонии придает скорбной мольбе речитатива особенную отрешенность и теплоту звучания. Для того чтобы не звучало «грязно», достаточно сыграть оба речитатива *pp* (у Бетховена нет иного знака, и чрезмерная драматизация его не вяжется с образом и с указанием Бетховена *semplice* — просто). Первый ложится на доминантовую гармонию совершенно свободно. Во втором случае полное отчаяние des^2 не более чем нона аккорда C-dur. «Проклятые» секунды окупаются силой выражения. Снимать педаль надо мягко на разрешении. Интересно, что весь ход во втором речитативе — des^1, c^1, b — в точности соответствует по гармоническому смыслу одновременно звучащим ноне и секундам в I части 3-го концерта.

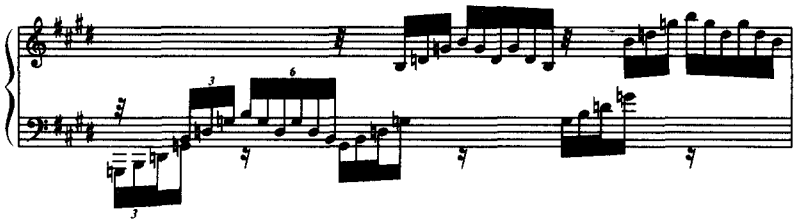
В концертах Бетховена, начиная с 3-го, педаль играет большую роль. Обилие гармонических фигураций, арпеджио, прокатывающиеся по всему роялю, иногда мощные унисоны, как в 5-м концерте, восьмиголосные аккорды, более насыщенная по сравнению с первыми двумя концертами фактура оркестра требуют полнозвучия от рояля.

Вместе с тем в 3-м концерте, в разработке I части (пример 32) не стоит поддаваться соблазну играть ломаные октавы на одной педали. На длинных выдержанных нотах скупой оркестровки эти пассажи, сыгранные без педали или с чуть тронутой педалью первой нотой ломаных октав в левой руке, звучат легко и феерично. Педаль сгладит контраст и уничтожит прелестный крылатый штрих в фортепианной партии. Но длинные арпеджированные ходы по всему роялю во II части требуют вуалированной педальной звучности и обязательного удержания баса на всю гармонию (пример 33).

32



33



Некоторые выводы:

1. Как правило, в бетховенской фактуре паузы и штрихи имеют реальное значение, педаль не должна их смазывать.

2. Педаль необходима как краска и как динамическое выразительное средство.

3. В позднейших сочинениях педаль часто явно подразумевается в тексте не только как краска, но и как часть фактуры. Только творческий подход поможет распознать и выбрать путь.

4. Педаль, предписанную Бетховеном, следует стараться исполнять. Однако в парадоксальных случаях это требует мастерства: чисто формального выполнения недостаточно. Бетховенскую педаль нужно применять не из почтения к автору, а потому, что она поэтична. Следует не просто выполнить его намерения, но и разгадать их, разгадать кроющееся за ними звучание и соответственно подчинить ему звуковые соотношения в игре руками. Если это не по силам, лучше отказаться от авторской педали и применить педаль более скромную.

Лев Баренбойм

Аппликатурные принципы Артура Шнабеля

I

Один известный пианист-транскриптор прошлых лет нередко записывал в своих концертных переложениях для фортепиано ряд аппликатурных вариантов. Острословы говорили, что одну из этих аппликатур он расставлял для себя, другую — для друзей, третью — для учеников, четвертую — для врагов. «Уж не расставлял ли и Шнабель свою аппликатуру для недругов?» — спросил автора этих строк один из наших видных пианистов.

Этот вопрос, заданный не то в серьезном, не то в шутливом тоне, вызван был тем, что аппликатурные указания Артура Шнабеля, крупнейшего пианиста первой половины нашего века, в его редакции сонат Бетховена во многом отличны от широко распространенной в школьной практике и в инструктивных изданиях системы расстановки пальцев. Поэтому пианисту, впервые знакомящемуся с аппликатурами А. Шнабеля, они нередко кажутся нелогичными, бессистемными и неудобными, а порой вызывают его недоумение.

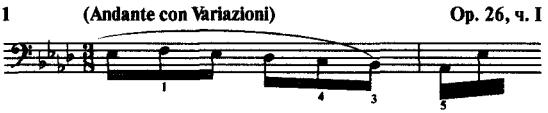
Нелюбознательные пианисты, поверхностно ознакомившись с методом расстановки пальцев немецкого артиста, делают скороспелый вывод, будто «странные» аппликатуры Шнабеля — результат его прихоти, и, естественно, проходят мимо его советов.

Пытливые же исполнители, многократно проигрывая сонаты Бетховена шнабелевской аппликатурой и задумываясь над ней, в конце концов познают сокровенный смысл его плодотворной и во многих отношениях новаторской системы расстановки пальцев.

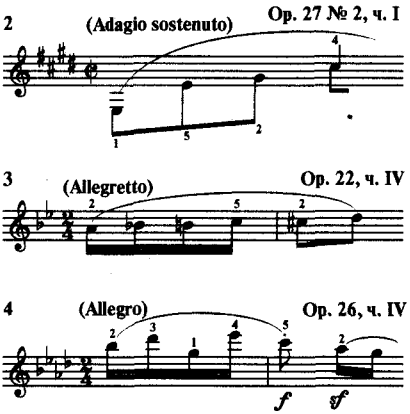
Познание основных аппликатурных закономерностей Шнабеля, как правило, дается пианисту не сразу, и вначале внимание его обычно привлекают лишь аппликатурные *средства*, которыми пользуется редактор бетховенских сонат. Арсенал этих аппликатурных приемов многообразен и выходит за рамки применяемых в учебной практике и в педагогических изданиях пальцевых последовательностей.

Отметим некоторые из наиболее важных аппликатурных приемов Шнабеля.

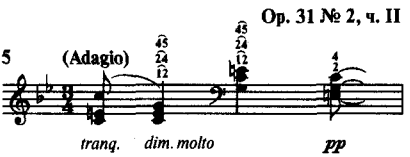
Обратим прежде всего внимание на *перекладывание и подкладывание* 2-го, 3-го, 4-го и 5-го пальцев. Наиболее простым примером такого рода «перекрещиваний» пальцев может служить следующий:



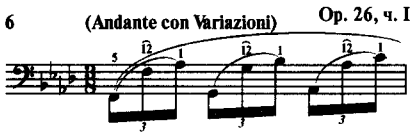
Как известно, такая аппликатура была широко распространена в практике старинных клавирных школ, «воскрешена» Шопеном и Листом, а затем — в конце XIX и в начале XX века — вновь использована Бузони. Шнабель смело пользуется пальцевыми «перекрещиваниями», о чем свидетельствуют следующие примеры:



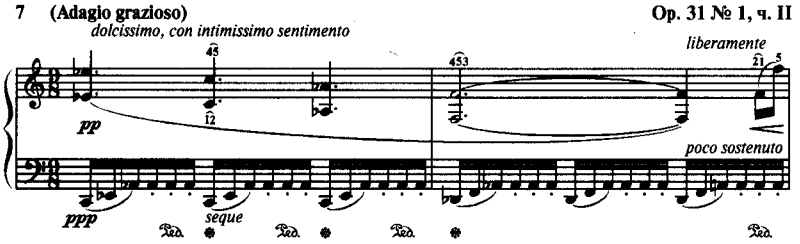
Шнабель очень часто использует *смену пальцев на одной и той же клавише*. Наиболее простые примеры такой смены пальцев легко найти буквально на каждой странице его издания. Отметим неоднократно встречающиеся более сложные случаи использования такой аппликатуры, как, например, одновременную смену в аккорде нескольких пальцев:



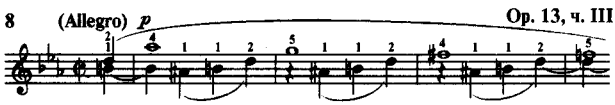
несколько раз повторяющиеся смены пальцев в относительно подвижном темпе:

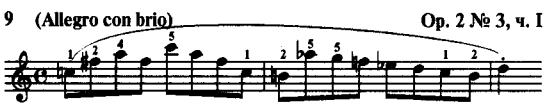


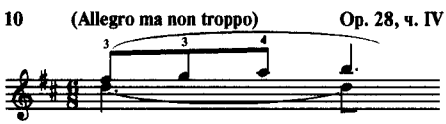
или троекратную смену пальцев на одной и той же клавише[1]:



Нередко Шнабель обращается к *скольжению пальцев*. Вот несколько наиболее простых примеров скольжения — с черной клавиши на белую:



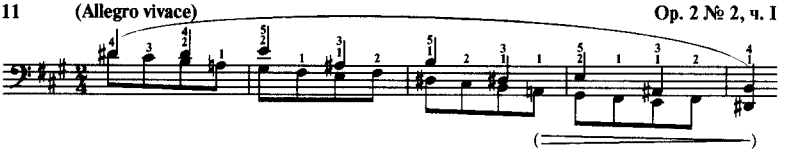




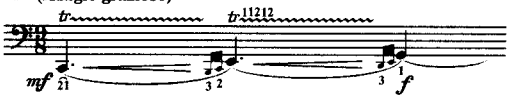
Но в редакции сонат встречаются и более сложные случаи скольжения («скольжение-скачок») — 1-го пальца на большую секунду и даже на малую терцию с черной клавиши на белую, 1-го и 5-го пальцев с белый клавиши на соседнюю белую. Представление о такого рода аппликатурах могут дать следующие примеры:

[1] См. также пример 63.

11 (Allegro vivace) Op. 2 № 2, ч. I

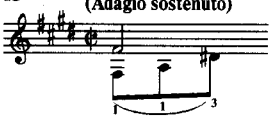


12 (Adagio grazioso) Op. 31 № 1, ч. II (лев. рука)

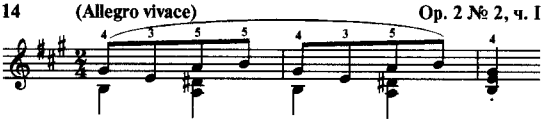


Op. 27 №2, ч. I

13 (Adagio sostenuto)

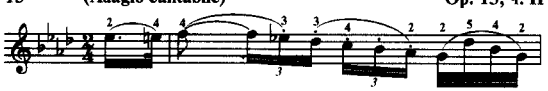


14 (Allegro vivace) Op. 2 № 2, ч. I



В ряде случаев Шнабель прибегает к *скачкам*, ударяя кряду одним и тем же пальцем несколько клавиш. Он применяет этот прием и в медленном:

15 (Adagio cantabile) Op. 13, ч. II

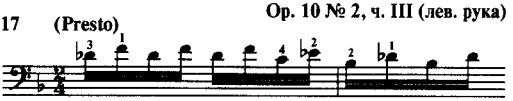


и в быстром темпах:

16 (Allegro) Op. 13, ч. III

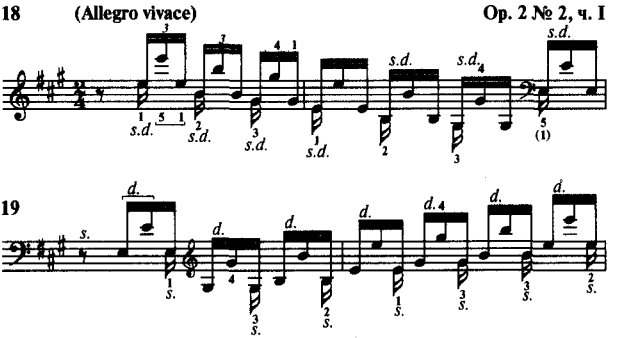
Op. 10 № 2, ч. III (лев. рука)

17 (Presto)

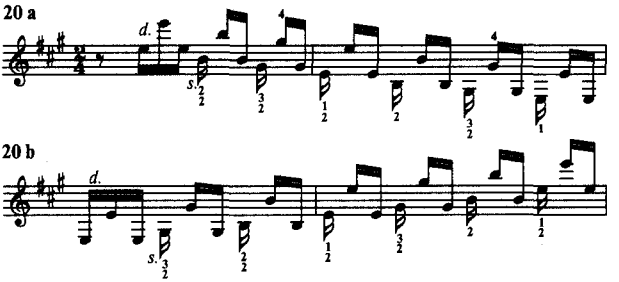


Встречается в редакции сонат *распределение между двумя руками* текста, написанного композитором для одной руки. Шнабель крайне

редко и всегда очень тактично и умно пользуется этим приемом. Так, например, в I части сонаты A-dur op. 2 № 2, в быстрых последовательностях ломаных октав редактор вносит существенное — по сравнению с общепринятым — изменение в распределение рук. Достаточно сравнить шнабелевскую аппликатуру:

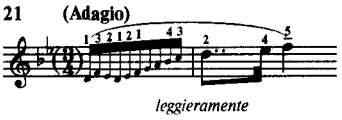


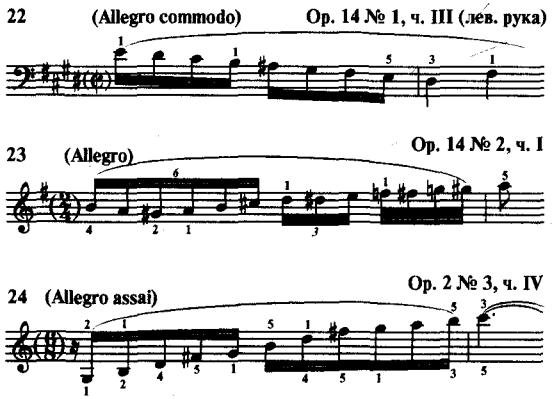
с распределением рук, предлагаемым во всех других изданиях:



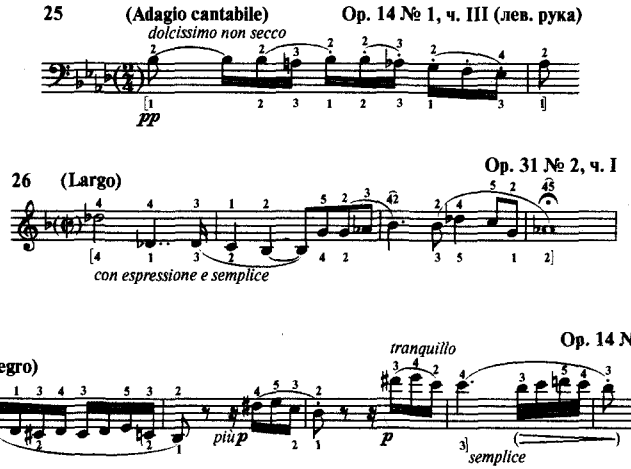
и станет ясным, насколько первая аппликатура удобнее; к тому же (и это весьма существенно) она позволяет сыграть пассаж с блеском. Большее удобство распределения рук у Шнабеля объясняется тем, что и в нисходящем, и в восходящем пассажах направление движения правой руки вдоль клавиатуры и направление каждой ломаной октавы совпадают.

Задумываясь над арсеналом аппликатурных средств Шнабеля, пианист, знакомящийся с его редакцией, обращает внимание и на следующее. В одних случаях Шнабель смело *использует пятипалую аппликатуру*, как, например, в следующих быстрых фигурах:





В других случаях редактор *специально ограничивает* количество используемых пальцев. Вот примеры нередко встречающихся у него аппликатур без 1-го пальца[1]:



[1] В этих и в ряде последующих нотных примеров аппликатура, поставленная в квадратных скобках, не принадлежит Шнабелю; она заимствована из других редакций бетховенских сонат и приводится для сопоставления.

II

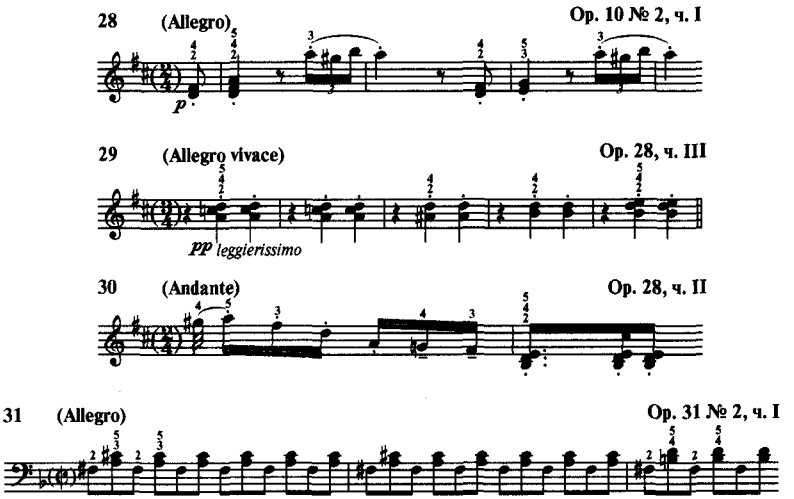
Для какой цели служат Шнабелю все рассмотренные приемы — перекрещивания, смены, скольжения и скачки пальцев, пятипалые аппликатуры и, наоборот, оставление некоторых пальцев без применения?

На этот *основной* вопрос нашей статьи ответ будет дан позже. Пока же обратим внимание на то, что многие аппликатуры Шнабеля опираются на определенные фортепианно-технические приемы, которые сами по себе представляют несомненный интерес.

Попробуем «прочесть» и познать эти приемы по аппликатурам Шнабеля.

Расставляя пальцы, Шнабель всегда сообразуется с регистром, в котором расположена та или иная звуковая последовательность. Шнабель по возможности избегает использования 1-го пальца в среднем регистре, а также в низком регистре для правой руки и в высоком — для левой. Легко заметить, что многие аппликатуры Шнабеля предполагают пронированное состояние руки, положение 1-го пальца ниже клавиатуры и минимальное отведение кисти.

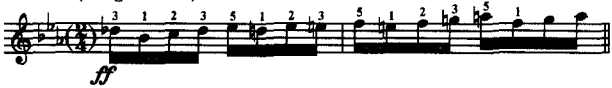
Приведем несколько примеров:



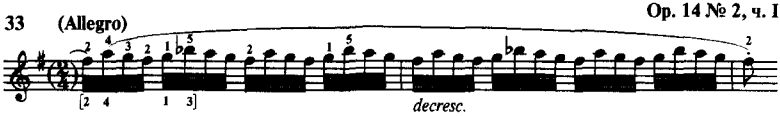
Шнабель предпочитает аппликатуру, которая влечет за собой собранное положение пальцев (пальцы как бы сложены горсточкой). Такое положение способствует естественности движений рук, а нередко

придает пальцам большую силу. В связи с этим он нередко рекомендует в быстрых последовательностях, в трелях, а иногда и в кантилене не использовать соседние пальцы на смежных клавишах. Примерами могут служить следующие отрывки:

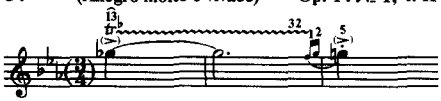
32 (Allegro vivace) Op. 27 № 1, ч. IV



33 (Allegro) Op. 14 № 2, ч. I



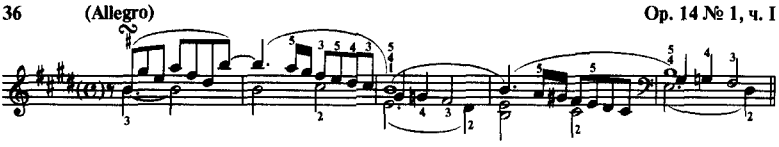
34 (Allegro molto e vivace) Op. 14 № 1, ч. II

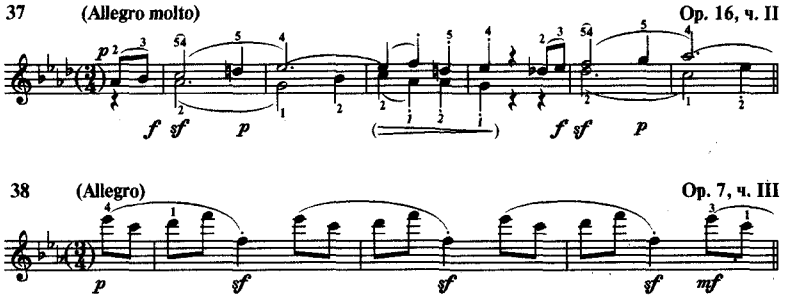


Наконец, отметим, что шнабелевские аппликатуры *требуют* от пианиста большой гибкости и пластичности движений рук и вместе с тем *помогают* достижению этой эластичности и плавности. В частности, этому способствуют часто рекомендуемые им аппликатуры, при использовании которых пальцы то собираются «в горсточку», то расходятся, и ладонь, закрываясь и раскрываясь, преимущественно находится в движении. Впрочем, многие аппликатуры Шнабеля выполнимы лишь в том случае, если звенья руки меняют свое положение и находятся в пластичном движении, а не в состоянии статичной фиксации. Обратим внимание на ту живую мускульную эластичность, которая требуется при исполнении шнабелевской аппликатурой следующих примеров:

35 (Allegro con brio) Op. 22, ч. I (лев. рука)

36 (Allegro) Op. 14 № 1, ч. I





III

Вот теперь следует ответить на поставленный выше вопрос: к какой *основной* цели стремится редактор, указывая ту или иную аппликатуру.

В предисловии к своей редакции сонат Бетховена Шнабель пишет: «Некоторые аппликатуры этого издания вызовут, вероятно, удивление; для объяснения непривычных аппликатур следует указать, что выбор их направлен был не только на удобство рук, но в гораздо большей степени исходил из желания обеспечить или по меньшей мере разъяснить музыкальную выразительность того или иного места...»

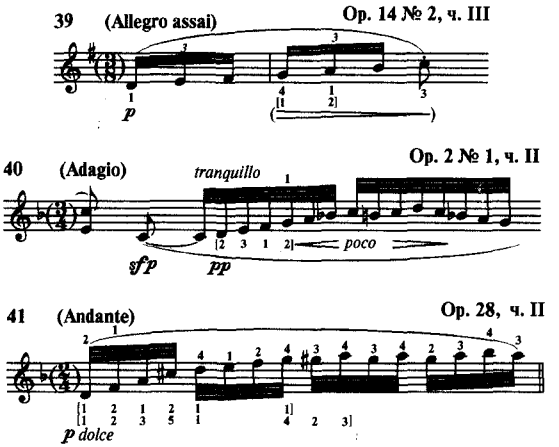
Аппликатуры Шнабеля *в первую очередь* помогают выполнить те или иные музыкально-исполнительские задачи — фразировочные, артикуляционные, динамические, ритмические и агогические, а в отдельных случаях его «аппликатуры-жесты» помогают понять, почувствовать и воплотить общий характер того или иного музыкального отрывка.

Обратимся к аппликатурам, направленным на решение перечисленных задач.

Начнем с аппликатур, способствующих выполнению *артикуляции и мотивного членения.*

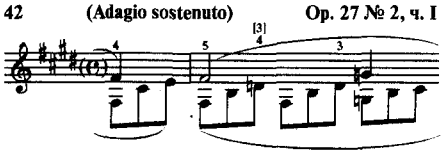
Большое количество весьма изобретательных аппликатур, позволяющих достичь без помощи педали идеального *legato*, читатель с легкостью *найдет на многих страницах рассматриваемой редакции.* Отметим лишь то, что нередко ускользает от внимания играющего.

В связных последовательностях, которые должны быть исполнены легко и тихо, Шнабель избегает подкладывать 1-й палец на относительно сильной метрической доле:



Он тонко подметил, что удар 1-го пальца на относительно сильной доле такта нередко расчленяет звуковую линию и лишает ее связности и динамической ровности; на слабой же доле играющий значительно осторожнее пользуется этим пальцем.

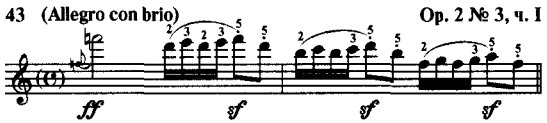
В приводимом ниже примере Шнабель указывает аппликатуру, которая дает возможность достичь идеального *legato* в верхнем голосе:

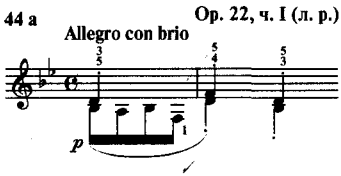


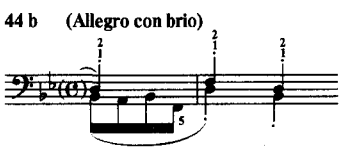
между звуками fis^1 и g^1, несмотря на то, что они извлекаются одним и тем же пальцем (5-м). Добиться связности помогает движение руки к ноте g, которое вызвано тем, что нота d^1 сначала ударяется 4-м, а затем 3-м пальцем. В сказанном легко убедиться, сыграв этот пример аппликатурой, обозначенной во всех изданиях (на d^1 дважды 3-й палец), а затем — аппликатурой Шнабеля.

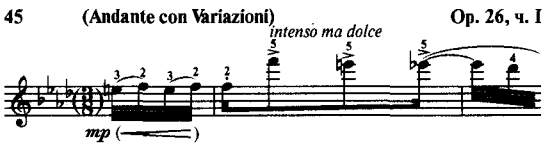
Остановимся еще на одном, уже приводившемся примере аппликатуры Шнабеля (см. пример 35). При аппликатуре, обозначенной в квадратных скобках, играющий невольно расчленяет эту последовательность в партии левой руки на группы из четырех шестнадцатых. Аппликатура Шнабеля позволяет объединить эту линию, сыграть ее связно, ровно, без толчков и к тому же *ppp* (как предписывает редактор).

Шнабель нередко играет отрывистые (*staccato*) или несвязанные (*non legato*) звуковые линии такой аппликатурой, которая *не позволяет* связывать звуки. При этом в ряде случаев он ударяет несколько клавиш подряд одним и тем же пальцем, как, например, в следующих отрывках:

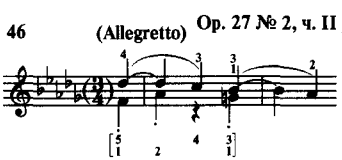






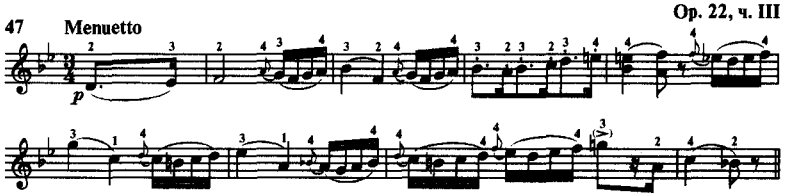


Этого типа аппликатуры не новы. Они изредка встречаются у Шопена и у Листа. Шнабель изобретает такие аппликатуры с большой находчивостью. Это может быть показано на следующем примере:

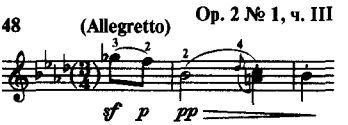


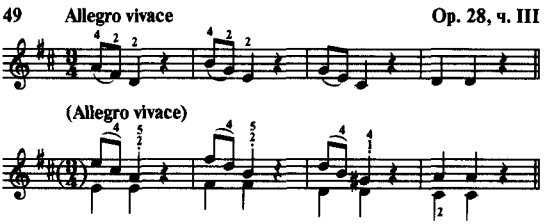
Для того чтобы пианист не мог связать звуки нижнего голоса и выполнил предписанное *staccato*, Шнабель рекомендует играть их 1-м пальцем; а для того чтобы играющий был *лишен возможности* объединить мотивы в верхнем голосе, редактор советует ударять c^2 и b^1 3-м пальцем.

Стремясь направить внимание пианиста на лиги, расчленяющие звуковую последовательность (например, на лиги, аналогичные штрихам на струнных или дыханию на духовых инструментах), и помочь ему их воспроизвести (точнее говоря, исключить возможность невыполнения этих лиг), Шнабель воскрешает мотивную аппликатуру, встречавшуюся в старинных клавирных трактатах:

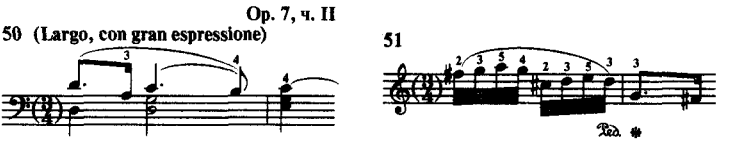


Шнабель очень свободно оперирует такого типа аппликатурой. В ряде случаев ее было бы точнее назвать не мотивной, а штриховой аппликатурой:

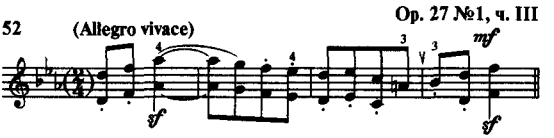




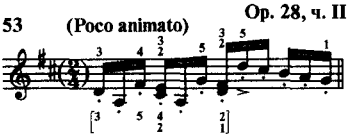
Иногда аппликатуры Шнабеля, в соответствии с авторскими лигами, разделяют мелодическую линию, а его педальные обозначения указывают, что *реального* просвета (люфтпаузы) между лигами не должно быть (как при смене штрихов на струнных инструментах):



Это позволяет исполнителю без всякой люфтпаузы очень тонко показать расчлененность звуковой последовательности. Шнабель нередко применяет мотивную аппликатуру и в последовательности звуков *staccato*:



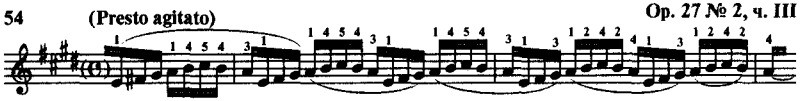
53 (Poco animato) Op. 28, ч. II



В первом из этих примеров мотивы отделяются друг от друга благодаря тому, что последний звук предыдущего мотива и первый звук нового ударяются одним и тем же пальцем. Во втором примере использование аппликатуры, указанной в большинстве изданий, приводит к разделению отрывка по полутактам. Расстановка же пальцев Шнабелем, при которой каждый мотив (второй мотив начинается с 8-й шестнадцатой) укладывается в одну позицию руки, направлена на смысловое членение.

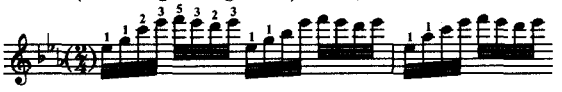
Когда в одной и той же звуковой последовательности изменяются лиги, Шнабель нередко меняет и аппликатуру, как например:

54 (Presto agitato) Op. 27 № 2, ч. III



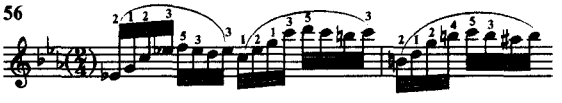
В этом плане очень интересны приводимые примеры из финала сонаты Es-dur op. 7. Аналогичные быстрые мелодические линии Шнабель рекомендует артикулировать и расчленять по мотивам по-разному: в одном случае *non legato* и без педали:

55 (Poco Allegretto e grazioso) Op. 7, ч. IV



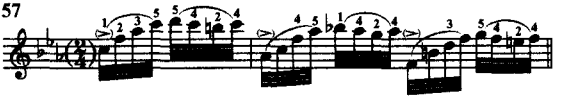
в другом — *legato*, объединяя лигой каждые восемь нот:

56



в третьем — *legato*, но объединяя лигой каждые четыре ноты:

57



В соответствии с этим Шнабель и расставляет пальцы: скачок в быстром темпе 1-го пальца в начале каждой повторяющейся фигуры определяет характер артикулирования и помогает сыграть все ноты *non legato*; стремление связно объединить восемь звуков заставляет редак-

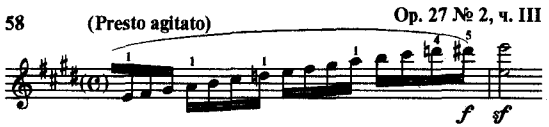
тора расставить совсем иную аппликатуру; наконец, расчленению на группы по четыре ноты способствуют скачки 5-го пальца.

Обратимся теперь к другой группе аппликатурных примеров — к аппликатурам, помогающим играющему выполнить *динамику*: акценты, ровную последовательность звуков без ударений, звуковые нарастания и спады.

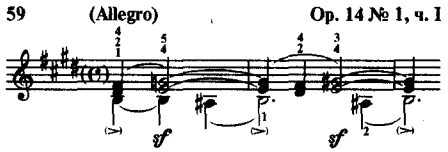
Для того чтобы подчеркнуть акцентами отдельные звуки или аккорды, Шнабель либо прибегает к аппликатурам, приводящим к толчку, либо использует наиболее сильные пальцы (обычно 1-й или 3-й), либо сочетает «аппликатуру толчка» с аппликатурой сильных пальцев.

Приведем ряд примеров.

При исполнении помещенного ниже отрывка из финала сонаты cis-moll указанной Шнабелем аппликатурой:

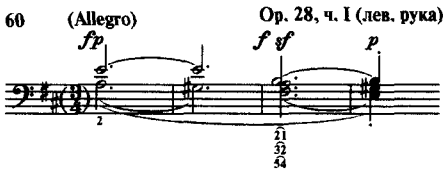


толчок руки при переходе от dis^3 к e^3 (быстрый темп!) неизбежен. Этот толчок помогает выполнить предписанное *sf*. А вот другой пример:



Обычно ноту e^1 (в терциях e^1—g^1 и e^1—gis^1) берут 3-м пальцем. Зачем же, спрашивается, терцию, которая должна быть исполнена *sf*, ударять двумя самыми слабыми пальцами? Быстрое перемещение руки (при аппликатуре Шнабеля) приводит к толчку, что влечет за собой акцент. Этим искупается некоторое неудобство, вызываемое использованием слабых пальцев на акцентированном интервале.

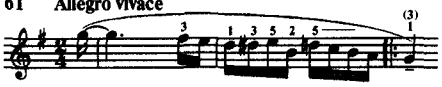
И пример из сонаты D-dur:



иллюстрирует это же положение: неудобная, на первый взгляд, аппликатура приводит к тому, что акцентированный аккорд (*sf*) ударяется толчком руки.

Первые такты сонаты G-dur op. 31 № 1 исполняются *piano*:

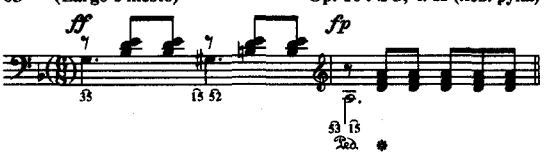
61 Allegro vivace — Op. 31 № 1, ч. I



При повторении экспозиции в этих же тактах стоит знак *forte*. К тому же Шнабель, видимо, хочет во втором случае подчеркнуть последнюю ноту мотива. Поэтому в примечании к указанным тактам он пишет, что аппликатура в скобках над нотой g^1 относится только к повторению экспозиции. Чем руководствовался редактор? В быстром темпе 3-й палец (после 2-го) даст толчок на заключительной ноте[1].

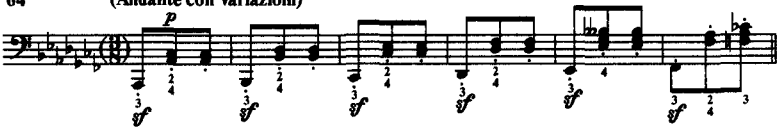
Для того чтобы в помещенном ниже примере несколько подчеркнуть басы (и при этом добиться связного исполнения нижнего голоса), Шнабель прибегает к сложной подмене пальцев, позволяющей играть басы «сильными» пальцами (главным образом 1-м пальцем):

63 (Largo e mesto) — Op. 10 № 3, ч. II (лев. рука)



В 3-й вариации из I части сонаты As-dur:

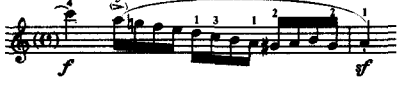
64 (Andante con Variazioni) — Op. 26, ч. I (лев. рука)



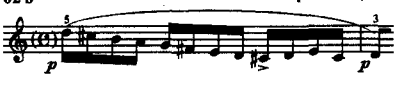
Шнабель предлагает басовый звук (*sf*) ударять 3-м пальцем (обычная аппликатура — 5-й палец).

[1] Ср. со следующими примерами аппликатуры Шнабеля:

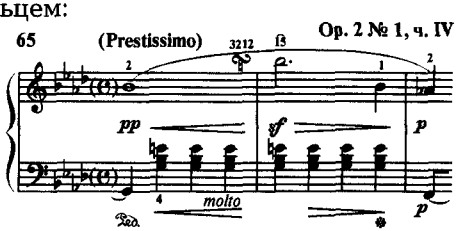
62 a (Allegro con brio) — Op. 2 № 3, ч. I

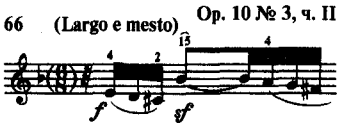


62 b — Op. 2 № 3, ч. I

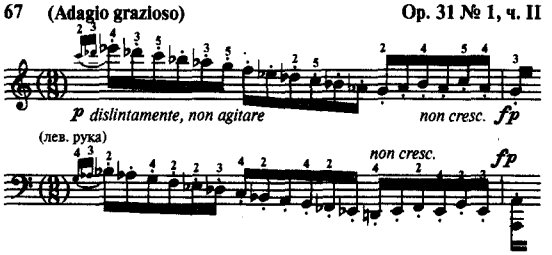


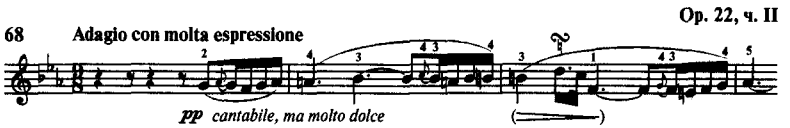
Наконец, приведем еще два характерных примера. В обоих случаях Шнабель советует после скачка играть акцентируемую ноту (черная клавиша) 1-м пальцем:





Шнабель очень тонко чувствует индивидуальный характер отдельных пальцев. Поэтому в небыстрых звуковых линиях (связных и несвязных), которые должны быть исполнены негромко, ровно и без резких акцентов, Шнабель нередко расставляет аппликатуры без (или почти без) использования 1-го пальца. Просматривая его аппликатуры, нетрудно прийти к выводу, что он считает 1-й палец «тяжелым», «грубым» и поэтому наименее подходящим для тонкого интонирования мелодии. Приведем несколько примеров[1]:

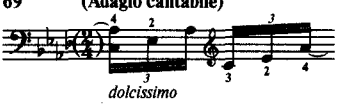




[1] См. также примеры 25, 26 и 27.

Op. 13, ч. II

69 (Adagio cantabile)

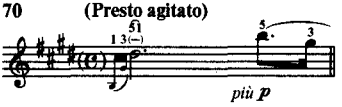


При спаде звучности в сфере *piano* и *pianissimo* Шнабель стремится избежать такого положения руки, которое может привести к толчку и к вызванному толчком непреднамеренному акценту. С этой целью он так подбирает аппликатуру, чтобы пальцы заранее находились над нужными клавишами и чтобы эта позиция была подготовлена плавным движением.

Зачем, например, смена пальцев на ноте dis^2 в помещенном ниже примере?

Op. 27 № 2, ч. III

70 (Presto agitato)

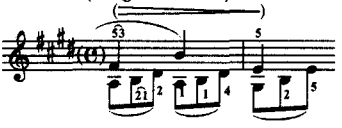


Ведь dis^2 и h^2 не должны быть связаны, и в аналогичных случаях Шнабель предписывает обычно аппликатуру, которая разделяет звуки? Объяснение находим в динамическом указании редактора — *più p*. Для того чтобы это выполнить, рука, по мысли Шнабеля, должна быть заранее переведена в нужную позицию.

Или зачем, спрашивается, столь усложненная аппликатура в следующем отрывке из I части сонаты cis-moll?

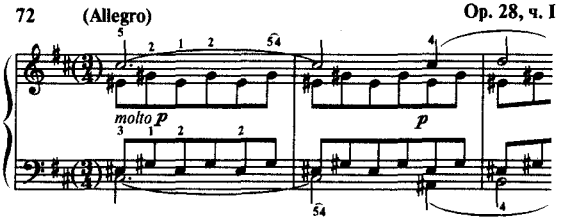
Op. 27 № 2, ч. I

71 (Adagio sostenuto)

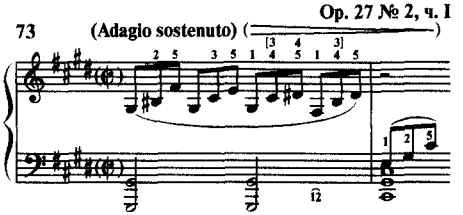


И эта аппликатура помогает выполнить предписанное динамическое указание. Стремясь достичь *diminuendo* в верхнем голосе, Шнабель так расставляет аппликатуру, чтобы пальцы могли быть плавно подведены к клавишам h^1 и e^1.

Вот еще один пример аналогичной аппликатуры:



Даже в тех простых случаях, когда обычно специально не задумываются над расстановкой пальцев, Шнабель изобретает удивительно «умные» аппликатуры. На первый взгляд, например, безразлично, брать ли в этом отрывке аппликатуру Шнабеля или аппликатуру, указанную в большинстве редакций (в квадратных скобках):

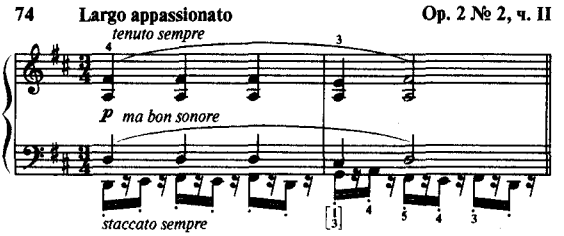


Но достаточно несколько раз проиграть этот отрывок той и другой аппликатурой, чтобы понять смысл аппликатуры Шнабеля, которая позволяет плавно подвести 1-й палец к клавишам *fis* и *e*, избежать невольного акцента на этих звуках и добиться ровного *diminuendo*.

К таким же простым и на первый взгляд «само собой разумеющимся» аппликатурам принадлежат те, которые помогают исполнителю ясно показать элементы *фактуры*.

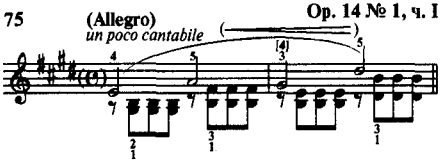
Приведем три примера.

Аппликатура, расставленная Шнабелем в начале II части сонаты A-dur, позволяет достичь предписанного редактором *legato* и *tenuto sempre* в трех верхних голосах и благодаря этому рельефно противопоставить звучность этих голосов отрывистой последовательности звуков в басу:

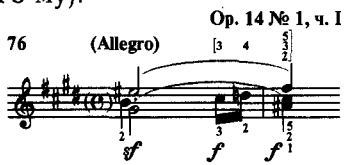


Играющему представляется, что иными пальцами этот отрывок и не сыграть. А между тем ни в одной из известных нам редакций такой аппликатуры нет: всюду кварту *G—cis* (в партии левой руки) рекомендуется играть 3-м и 1-м пальцами.

В следующем примере аппликатура Шнабеля лишает играющего возможности неправильно сыграть бетховенскую фактуру и соединить, как это нередко бывает в ученическом исполнении, *fis*[1] и *gis*[1]:

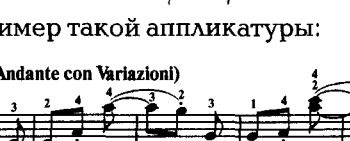


Наконец, в помещенном ниже примере из той же сонаты нетрудно выделить из всей фактуры средний голос, так как он поручен «сильным» пальцам (2-му и 3-му):

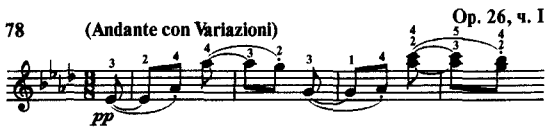


Шнабель, как уже отмечалось, широко пользуется сменой пальцев на одной и той же клавише. Нередко такого типа аппликатуры преследуют *ритмическую* цель.

Как известно, чувство ритма часто опирается на моторику. Ритмизированное движение, вызванное сменой пальцев на клавише, обостряет ощущение ритмического пульса. Так, например, в следующем отрывке из сонаты E-dur ритмизированная смена пальцев на клавише *fis*[2] даст дополнительную опору ритмическому чувству играющего (и, само собой разумеется, лучшее ощущение тянущегося длинного звука):

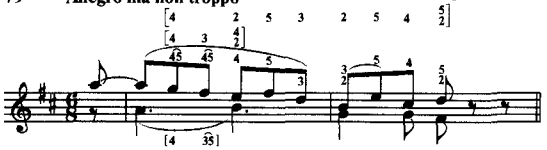


Вот еще один пример такой аппликатуры:



Какой цели служит смена пальцев на нотах g^2 и fis^2 в следующем примере?

79 **Allegro ma non troppo** **Op. 28, ч. IV**



В других редакциях сонаты рекомендуются аппликатуры, помещенные в квадратных скобках. Одна из задач, которую решает аппликатура Шнабеля, — способствовать достижению связности в верхних голосах. Но для этого достаточно было бы сменить пальцы на одной клавише (на fis^2—$\overset{3}{\frown}\overset{5}{}$). Однако такая аппликатура нарушает плавное течение музыки. Смена же пальцев, предложенная Шнабелем, чуть-чуть оттягивая два звука (g^2 и fis^2), вносит в движение музыки тонкий агогический нюанс, и этот нюанс придает музыке ту непринужденность (*commodo*), которой рекомендует добиться редактор.

Мы привлекли внимание к тем аппликатурам Шнабеля, которые помогают пианисту выполнить отдельные исполнительские намерения — расчленить мотивы, связать или разъединить звуки, добиться динамических нюансов, ясно показать элементы фактуры, передать ритмы и агогические отклонения.

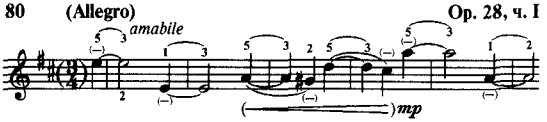
Остановимся теперь на «жестикуляционных аппликатурах» Шнабеля, иными словами, на тех аппликатурах, которые вызывают жест руки, соответствующий характеру музыки. Такие «жестикуляционные аппликатуры» помогают пианисту глубже почувствовать общий эмоциональный характер того или иного музыкального отрывка. При этом «жестикуляционная аппликатура» обычно одновременно является «мотивной», «артикуляционной», «динамической», «фактурной», «ритмической» или «агогической».

Обратимся к примерам.

Смена пальцев в приводившемся уже отрывке из II части сонаты ор. 31 № 1 (см. пример 7) влечет за собой жестикуляцию («жест протяженности»), способствующую переживанию пианистом длительно тянущегося звука.

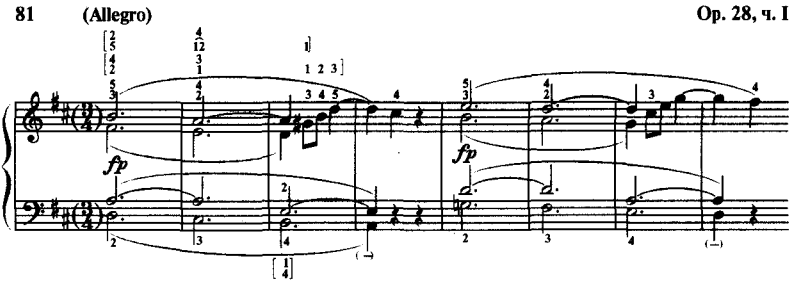
В примере, приведенном ниже, смены пальцев почти на каждой клавише служат не только ритмической цели:

80 **(Allegro)** **Op. 28, ч. I**



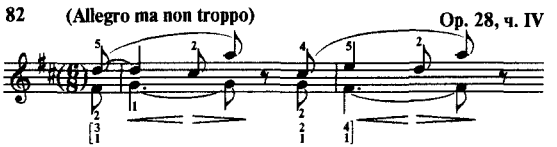
Гибкие и пластичные жесты руки, обусловленные этой аппликатурой, помогают исполнителю почувствовать нежный и грациозный характер музыки, отмеченный редактором ремаркой *amabile* (приятно).

Но в иных случаях музыка требует предельной скупости жестов. Шнабель подбирает тогда соответствующую аппликатуру. Так, например, в следующем отрывке Шнабель расставил идеальную, с точки зрения общего характера музыки (удар, за которым следует покой), аппликатуру (никаких смен или подкладываний пальцев, никаких скачков):



Выразительный смысл этой аппликатуры познается играющим из сопоставления с аппликатурами, рекомендованными в других редакциях.

В тех случаях, когда в музыке имеются взлеты, Шнабель указывает соответствующую «жестикуляционную аппликатуру», как, например, в следующем отрывке:



Уже в первом мотиве аппликатура Шнабеля вызывает «жест полетности» (рука — в движении вверх по клавиатуре, собирается и расправляется кисть, 2-й палец движется вверх с fis^1 на cis^2, 5-й — с d^2 на a^2) и соответственно настраивает играющего. Это «ощущение полетности» сохраняется и в дальнейшем. И эту аппликатуру Шнабеля легче понять, если сопоставить с аппликатурами, указанными в других редакциях.

IV

Таковы основные аппликатурные принципы Шнабеля. Они оформились, конечно, в результате длительных творческих поисков наиболее рациональной с художественной точки зрения расстановки пальцев.

Что же заставило Шнабеля столь пытливо изобретать новые аппликатуры (многие из которых восхищают нас своей мудростью и красотой)? Ответ на этот вопрос надо искать в характерных чертах его пианистического искусства. Не ставя себе здесь задачи дать анализ его исполнительского стиля, отметим лишь одну особенность его игры: тончайшая отделка всех, вплоть до самых мельчайших, деталей (кристальная ясность фразировки и артикуляции, точность динамической нюансировки — особенно в градациях тихих звучаний, индивидуальная характеристика всех элементов фактуры) не приводила к раздробленности. Образы, создаваемые Шнабелем, отличались удивительной цельностью. Он достигал этого, по-видимому, тем, что в процессе исполнения внимание его было в основном направлено на общий замысел, выполнение же деталей было «*автоматизировано*» благодаря соответственно подобранным аппликатурам. Эти аппликатуры *не позволяли* не выполнить тех или иных частных исполнительских задач. Без специального внимания пианиста руки его «сами собой» по заранее продуманному плану фразировали, выполняли динамические (а иногда и агогические) нюансы, расчленяли музыкальную ткань и т. п. Это давало возможность артисту с огромной внутренней сосредоточенностью передавать концепцию целого, «рисовать» большими штрихами: при этом каждый такой штрих состоял из множества линий и точек, о которых исполнителю уже не приходилось думать. Таким образом расставленные аппликатуры позволяли пианисту «экономить свое внимание» и сосредоточивать его на самом главном — на общем течении музыки и на драматургической цельности.

Аппликатуры Шнабеля родились из особенностей его пианизма. Однако его аппликатурные принципы выходят за рамки его исполнительского стиля, и проходить мимо них мы не имеем права.

Аркадий Аронов

Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена

В исполнительских указаниях композитора сказываются особенности его музыкального мышления. Изучение этих указаний помогает постичь авторский музыкальный стиль, а если речь идет о композиторе-пианисте — позволяет до известной степени восстановить черты его исполнительского искусства.

Ни у нас, ни за рубежом почти нет работ, в которых авторские исполнительские ремарки подвергались бы специальному истолкованию. Даже титаническая фигура Бетховена в этом смысле не привлекала до сих пор внимания исследователей. Между тем пианистическая практика нуждается в таких трудах: они могли бы дать исполнителям объективную основу для индивидуальной интерпретации.

1

Динамика в музыке — одно из средств выражения. Перечислить выразительные значения каждого из динамических указаний, конечно, невозможно. *Pianissimo*, например, может придать музыке задушевнейший тон, характер воспоминания, указать на отдаленность действия. *Fortissimo* может свидетельствовать и о крайней степени выражаемого музыкой эмоционального состояния, и о напряженности действия. *Crescendo* и *diminuendo* соответственно могут выражать эмоциональные подъем и спад, приближение и удаление (движение в пространстве).

Динамика может служить и средством музыкальной «изобразительности». Нам представляется, например, что *crescendo* в ля-бемоль-мажорном эпизоде похоронного марша из сонаты As-dur op. 26, помогает созданию иллюзии барабанного боя (в частности, благодаря этому

данный отрывок воспринимается как этап похорон героя — отдание воинских почестей)[1].

Динамика фиксируется в нотном тексте с помощью соответствующих знаков. В музыке используются три типа динамических указаний: обозначения различных степеней силы звучания (динамические уровни)[2], обозначения постепенных изменений силы звучности (динамические эволюции), обозначения акцентов.

Сила звучности, ее постепенные нарастания и спады находят в нотном тексте относительное отражение. Своими обозначениями композитор указывает лишь основную характеристику динамических явлений. На долю исполнителя выпадает сложнейшая задача — он должен найти *меру* динамического выражения.

Динамика композитора столь же индивидуальна, как и другие выразительные средства его музыки — мелодия, гармония, ритмика, фактура и т. д. Особенностью бетховенской динамики является контрастность. Динамику Бетховена можно охарактеризовать как неожиданную, внезапную, как «dinamica subita». Наиболее типичные для Бетховена динамические приемы — сопоставление контрастных динамических уровней, акцентировка и нюанс *p<p* (то есть *crescendo*, которое в кульминационной точке внезапно обрывается *piano*). Эмоциональная напряженность музыки Бетховена часто находит свое выражение сразу во всех этих видах динамического контраста[3].

Бетховен придавал динамике исключительное значение. Об этом свидетельствуют прежде всего детально разработанная им система

---

[1] История исполнительского искусства знает не одну попытку истолкования выразительного смысла динамики. Укажем хотя бы на образные объяснения *pp, p, mezza voce, f* и *ff*, принадлежащие К. Черни. Приводим несколько его высказываний: «Можно считать, что каждая из пяти главных разновидностей *forte* и *piano* выражает определенный характер...»; «*Pianissimo*... имеет таинственный, мистический характер, при совершенном исполнении может произвести на слушателя чарующее впечатление музыки, звучащей издали, эха...»; «*Fortissimo*... выражает подъем радости до ликования, страдания до неистовства, блеска до бравурности» (*Czerny C.* Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule..., op. 500. — Tl. III. — W.. — S. 4—5).

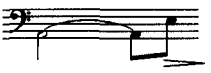
[2] Автор отдает себе отчет в том, что понятие «динамический уровень» условно, ибо в исполнении небольшие динамические колебания в пределах одного и того же «уровня» неизбежны.

[3] См., например, сонату A-dur op. 101, II часть, тт. 1—8, или сонату B-dur op. 106, I часть, тт. 112—121. Если отнять от этой музыки неожиданные взлеты и падения силы звучности (*f—p; ff—p; sf—p;* *p*), она в значительной степени потеряет свою неукротимую энергию, свой бодрый и активный характер.

динамических обозначений[1] и та тщательность, с которой он выставлял в тексте знаки динамики.

Проверяя переписку своих произведений, композитор очень сердился, когда видел, что знаки динамики выставлены неточно. Так, в письме к К. Гольцу[2], говоря о такой неаккуратной переписке, Бетховен делает частное замечание о том, что у него «знак стоит иногда нарочно после нот, например

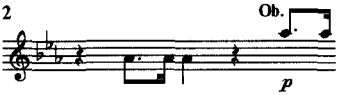
1



»

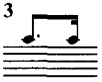
При подготовке произведения к печати Бетховен не устает исправлять ошибки в обозначениях динамики. В одном из писем к Брейткопфу и Гертелю он пишет: «Представьте себе, нахожу вчера, что при исправлении ошибок в виолончельной сонате я сам сделал новые ошибки. Так, в Scherzo, Allegro molto в самом начале остается *ff*... только в девятом такте на первой ноте должно быть выставлено *piano*»[3]. В другом письме к тем же издателям, говоря о партитуре 5-го концерта для фортепиано с оркестром, Бетховен уточняет: «Заметьте, что в моей корректуре концерта в партии первой скрипки в первом allegro страница 5, строчка 7, такт 1

2



piano обозначено под этими нотами

3



а не под скрипичными»[4].

Бетховен считал, что исполнитель его музыки обязан точно выполнять *все* авторские динамические предписания. Об этом можно судить хотя бы по следующему эпизоду из жизни композитора. Возмущенный тем, что на репетициях «Фиделио» оркестранты и певцы проявляли небрежное отношение к авторским динамическим указаниям, Бетховен отказался в

[1] См. об этом дальше.

[2] Цит. по: *Корганов В. Д.* Бетховен. Биографический этюд. — СПб.—М., 1910. — С. 789. Речь здесь идет о квартете a-moll op. 132.

[3] *Kastner E., Kapp J.* (Hrsg.). Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe. — Lpz., 1923. — S. 144. В этом письме речь идет о II части сонаты для фортепиано и виолончели A-dur op. 69.

[4] Ibid., S. 189.

один из дней репетировать оперу. «По крайней мере это будет для меня меньшим испытанием, чем если б пришлось вблизи слушать свою изуродованную музыку», — мотивирует он свое решение в записке к певцу С. Мейеру. И далее в этой же записке композитор с горькой иронией пишет: «Вели вычеркнуть из моей оперы все *pp, cresc.*, все *decresc.* и все *f, ff*; ведь они все равно *не все* исполняются. Я теряю всякую охоту писать, потому что вынужден слушать свое произведение в таком виде!»[1]

К этому можно прибавить слова Ф. Риса, который рассказывает о том, как Бетховен работал с ним над исполнением вариаций F-dur op. 34: «...Если у меня были некоторые неточности в пассаже, если я фальшиво исполнял ноты или скачки... он редко что-нибудь говорил; если же я что-нибудь опускал в выразительности, *crescendo* и т. п. или в характере пьесы, то он раздражался и говорил: первое — случайность, второе — недостаток понимания, чувства, внимания»[2].

Таким образом, осуждая небрежное отношение к авторским динамическим указаниям, Бетховен требует не только точного, но прежде всего выразительного их исполнения. Тем самым композитор обращает внимание исполнителя на выразительный смысл динамических обозначений. Последние, как бы они ни были детализированы, не могут исчерпать всего богатства оттенков выразительности, которое кроется в музыке: каждый динамический знак может иметь множество выразительных значений.

2

Приводим обозначения динамических уровней, которые использовались Бетховеном в записи фортепианных произведений: *ppp*; *più pp*; *pp*; *più p*; *p*; *mp*; *mezza voce*; *sotto voce*; *mf*; *f*; *più f*; *ff*[3].

Указанный перечень знаков отражает историческое завоевание Бетховена — расширение границ силы звучности фортепиано.

Вспомним, как указывали динамику до Бетховена. Композиторы, писавшие музыку для клавесина, употребляли обычно лишь два обозначения: *forte* и *piano*.

---

[1] Ibid., S. 91 (курсив наш. — *А. А.*).

[2] *Wegeler F. G., Ries F.* Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. — B.—Lpz., 1906. — S. 113.

[3] В рукописях Бетховен част пишет не знак, а слово полностью например: *piano, pianissimo* или *sempre piano, sempre pianissimo* и т. д.

Много нового в области динамики было открыто композиторами мангеймской школы и К. Ф. Э. Бахом. Творчество последнего особенно привлекало внимание Бетховена. К. Ф. Э. Бах широко использовал выразительные возможности динамики; в частности, его излюбленным приемом был яркий динамический контраст. Об этом можно судить по текстам его произведений для клавикорда, в которых динамические указания нередко выставлены весьма подробно.

У Моцарта *forte* и *piano* остаются основными знаками динамики в текстах не только клавесинных, но и фортепианных произведений, хотя в последних он изредка уже употребляет *ff* и *pp*. Чем можно это объяснить? Не привычкой ли Моцарта к обозначениям *f* и *p*, поскольку он с детского возраста много лет играл на клавесине? Возможно, что это и имело некоторое значение. Однако главное — в другом. Вдумаемся в эстетическое credo Моцарта, высказанное им в письме к отцу: «...Страсти, какими бы сильными они ни были, никогда не должны выражаться в отвратительной форме, и музыка, передавая самые ужасные ситуации, никогда не должна оскорблять ухо, а напротив, еще услаждать его при этом, следовательно, всегда оставаться музыкой...»[1] Разве из этих строк не следует, что Моцарт и в исполнении должен был избегать динамических крайностей?

Моцарт очень любил фортепиано. Как никто до него, он исключительно одухотворенно и выразительно играл на этом инструменте. Ограниченные динамические возможности тогдашнего фортепиано ему не мешали. Сочиняя для фортепиано, он не испытывал потребности в расширении границ силы звучности[2]. Динамический диапазон от *piano* до *forte* был по душе Моцарту, и в рамках этого диапазона он, надо думать, находил неисчерпаемое количество градаций. И от оркестра Моцарт не требовал звуковой мощи, хотя из его писем известно, что он знал большие симфонические составы, Так, имея в виду оркестр Венского музыкального общества, Моцарт писал: «Оркестр состоит из 180 человек»[3]. Однако, судя по другому письму, он готов довольствоваться значительно меньшим составом: «...Теперь я должен поговорить о здешней музыке... Оркестр — очень хороший и сильный; на каждой стороне от 10 до 11 скрипок, 4 альта, 2 гобоя, 2 флейты и 2 кларнета, 2 рожка, 4 виолончели, 4 фагота, 4 контрабаса и трубы и литавры. Можно создавать прекрасную музыку...»[4]

---

[1] *Schiedermair L.* (Hrsg.). Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. Erste kritische Gesamtausgabe. — B. II — Münch.—Lpz., 1914. — S. 122.

[2] Само собой разумеется, что сравнительно узкий динамический диапазон музыки Моцарта не означает, что по содержанию она беднее бетховенской.

[3] Цит. по кн.: *Badura-Scoda E.* und *P.* Mozart-Interpretation. — W., 1957. — S. 31.

[4] *Schiedermair L.* (Hrsg.). Die Briefe W. A. Mozarts..., B. I. — S. 104.

Бетховенская динамика отличается от моцартовской. Новая эпоха — новые эстетические нормы. Бетховена уже не может удовлетворить сила звучности, которую в состоянии дать «моцартовский» оркестр и тем более фортепиано конца XVIII — начала XIX в. Ему нужны большие звуковые «мощности»[1].

Он насыщает инструментальную музыку идеей героизма и активного действия. Это вызывает к жизни новые средства выражения, в том числе в области динамики. Диапазон от *piano* до *forte* для Бетховена слишком узок. Напряженный драматизм его произведений требует расширения динамики звучания от *ppp* до *ff*.

Оркестр становится для Бетховена тем «инструментом», который более всего отвечает его творческим требованиям. Второе место в этом смысле занимает фортепиано: по богатству выразительных возможностей оно приближается к оркестру. Бетховен чутко ощущает его «симфоническую природу». Расширяя динамические границы оркестра, композитор делает это и в отношении фортепиано.

Приведенный в начале этого раздела перечень знаков свидетельствует о стремлении композитора возможно точнее обозначить в тексте градации силы фортепианной звучности. Так, кроме *pp*, Бетховен находит еще два обозначения слабейших звучностей — *più pp* и *ppp*; между *pp* и *p* — *più p*; между *p* и *f* — *mp*, *mezza voce*, *sotto voce*, *mf*; между *f* и *ff* — *più f*.

Не все знаки одинаково часто встречаются в бетховенском тексте. Постоянно используются обозначения *pp*, *p*, *f* и *ff*. Промежуточные динамические уровни — *più p*, *più pp* и *più f* — встречаются значительно реже и почти всегда являются динамическими ступенями в длительных процессах *crescendo* или *diminuendo*. Редко указывается и *ppp*[2].

С годами менялось отношение Бетховена к использованию звучностей средней силы (*mp*, *mezza voce*, *sotto voce*, *mf*). В ранний венский период и в особенности в период творческой зрелости, когда окончательно оформился героико-драматический стиль его музыки, Бетховен почти не дает в текстах сольных фортепианных произведений этих

[1] Расширение динамического масштаба продолжится и после Бетховена. Немного пройдет времени после его смерти, и зазвучат оркестр Берлиоза, рояль Листа, которые по силе звучности превзойдут оркестр и рояль творца «Героической» и «Аппассионаты». Однако линия, намеченная Бетховеном, не является единственной в XIX в. Путь, указанный Моцартом, также приводит к высочайшим художественным достижениям. Вспомним хотя бы творчество Шопена.

[2] В фортепианных сонатах *ppp* указывается: в III части сонаты Es-dur op. 7, в I части сонаты f-moll op. 57, в III части сонаты B-dur op. 106, в III части сонаты C-dur op. 53.

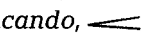
обозначений. Так, в фортепианных сонатах первых двух периодов *mp* и *mezza voce* вовсе не встречаются, а *mf* указывается лишь дважды (в сонатах ор. 2 № 2, IV часть, и ор. 26, II часть).

В поздний период творчества, который характеризуется поворотом Бетховена к углубленному психологизму, его интерес к звучности *mezza voce* (*sotto voce*) усиливается[1]. Все чаще можно встретить в последних сонатах обозначения *mezza voce* (сонаты ор. 106 и ор. 109), *mf* (соната ор. 101), *mp* (соната ор. 111).

Возможно, что указание *mezza voce* связывается Бетховеном с использованием левой педали (обозначение *una corda*). В начале Adagio sostenuto из сонаты B-dur ор. 106, он пишет для всей первой темы (26 тактов): «*una corda, mezza voce*». В то же время для последнего аккорда этого Adagio Бетховен указывает: «*ppp tutte le corde*». Таким образом, в одном случае Бетховен требует извлечь аккорд с минимальной силой звучности (*ppp*), но без левой педали, а в другом — предлагает исполнить тему «вполголоса» (то есть сильнее, чем *ppp*), но с левой педалью.

Если повышенный интерес к звучности *mezza voce* характерен для «позднего» Бетховена, то тяготение к ярким динамическим конт+растам остается типичнейшей чертой творческого облика композитора на протяжении всей его жизни. Бетховен по-разному сопоставляет динамические уровни: *pp* и *ff*, *p* и *ff*, *ff* и *p*, *f* и *p* и т. д. Динамика такого типа имеет столь большое значение для исполнения произведений Бетховена, что истолкованию ее смысла посвящается специальный раздел этой главы.

Бетховен широко использует новые динамические возможности, которые фортепиано (в отличие от клавесина, инструмента «скованной» динамики) предоставило музыкантам. Он подробно выставляет в тексте обозначения постепенных изменений силы звучности.

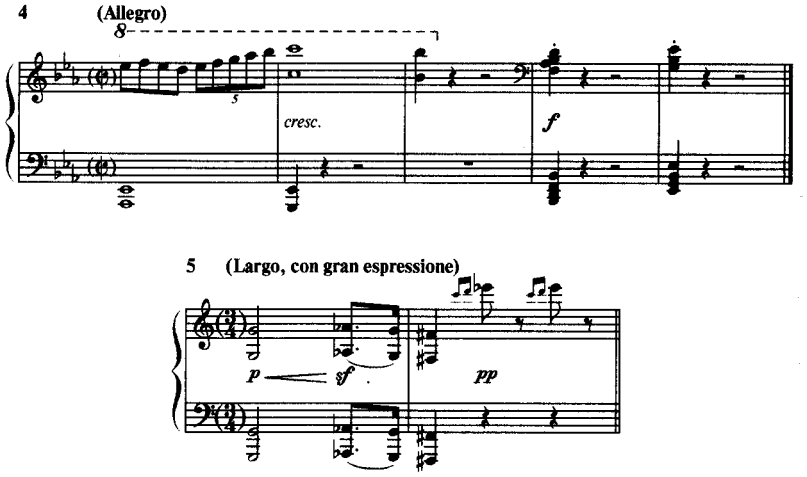
Приводим перечень обозначений «динамических эволюции», встречающихся в текстах Бетховена: *crescendo, più crescendo, poco crescendo, poco a poco crescendo, rinforzando, decrescendo, diminuendo, più diminuendo, calando, smorzando, mancando,*  [2].

[1] Об этом можно судить не только по фортепианным, но и по камерным и симфоническим произведениям.

[2] В основном Бетховен употребляет термины *crescendo, decrescendo, diminuendo* и графические знаки. *Calando, smorzando, mancando* и др. используются редко. Приблизительно до ор. 51 Бетховен указывает постепенное ослабление звучности словом *decrescendo*. После ор. 51 почти всегда употребляется термин *diminuendo*.

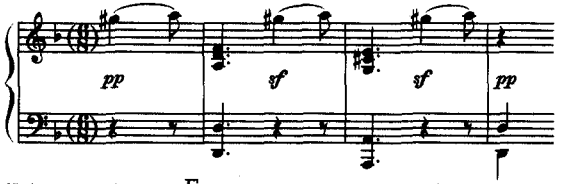
Очень точно указывает он место и продолжительность *crescendo* и *diminuendo*, определяя их пунктирной линией (в рукописях композитор обычно пишет двойную пунктирную линию, то есть = = = = = = =). Если линия не выписана, то окончание *crescendo* и *diminuendo* все же легко узнать, так как эти нюансы обязательно приводят либо к какому-нибудь определенному динамическому уровню, либо к акценту. Иногда *crescendo* продолжается до обозначения *diminuendo* (и наоборот). Как и в отношении динамических уровней, композитор стремится указать меру *crescendo* и *diminuendo*.

Часто Бетховен требует от пианиста даже усиления (*crescendo*) одного звука или аккорда, что лишний раз доказывает оркестровый характер его мышления. Этот нюанс он указывает тремя обозначениями: словом *crescendo*, его графическим знаком («вилочкой») и термином *rinforzando*[1].



[1] *Rinforzando* — итал. «усиливая». В толковании этого термина, различными музыкальными словарями имеются расхождения. *Rinforzando* трактуют и как знак акцента (Г. Мендель), и как обозначение сильного *crescendo* (Г. Риман). В словаре А. Гарраса, например, сказано: «*Rinforzamento, rinforzando*... усилить вдруг звук ноты или усилить целый пассаж, переходя постепенно от *piano* к *forte* или от *forte* к *fortissimo*». (Карманный музыкальный словарь. Музыкальная терминология А. Гарраса, исправленная и умноженная князем В. Ф. Одоевским. — Изд. П. Юргенсона, М., 1895. — С. 104). Бетховен использует этот термин и как обозначение динамического уровня (см. сонату C-dur op. 53, II часть, тт. 9—12), и как обозначение *crescendo* (см. сонату f-moll op. 57, III часть, тт. 226—227), и как знак акцента.

6 (Largo e mesto)



Можно ли считать, что Бетховен такими нюансами требует невыполнимого? Конечно, *crescendo* одного звука или аккорда, вполне возможное на струнных и духовых инструментах, на фортепиано исполнить нельзя. Однако если пианист после извлечения звука будет внутренне слышать его постепенно усиливающимся, то это позволит ему следующий звук взять с той мерой силы, которая будет восприниматься как завершение *crescendo* предыдущего звука или аккорда.

В произведениях Бетховена встречается обозначение *calando*, которое употреблял и Моцарт. В словаре Римана этот термин трактуется следующим образом: «*Calando* (итал.) — стихая, уменьшая силу и скорость; слово это, таким образом, соединяет значение *diminuendo* и *ritardando*»[1].

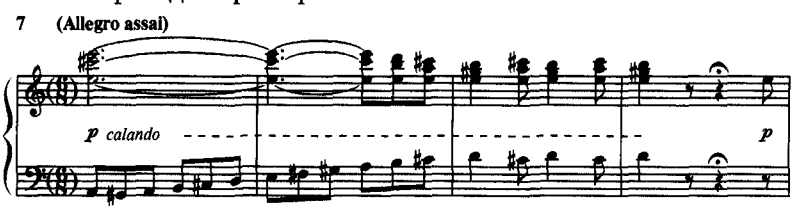
Против подобного толкования *calando* у Моцарта выступают Ева и Пауль Бадура-Скода. Они пишут: «В автографах Моцарта иногда попадается слово *calando*. У него оно означало только "тише", а не "тише и медленнее", как в более поздние времена... Если бы "*calando*" обозначало также "медленнее", за ним следовало бы "*tempo*", как Моцарт обычно помечал, скажем, после "rallentando"»[2].

У Бетховена уже в произведении, обозначенном как ор. 1 (трио для фортепиано, скрипки и виолончели G-dur), *calando* означает и ослабление звучности, и замедление движения, так как вслед за *calando* выставлено указание *a tempo*[3].

Однако иногда Бетховен выставляет слово *calando* только в качестве обозначения ослабления звучности.

Рассмотрим два примера:

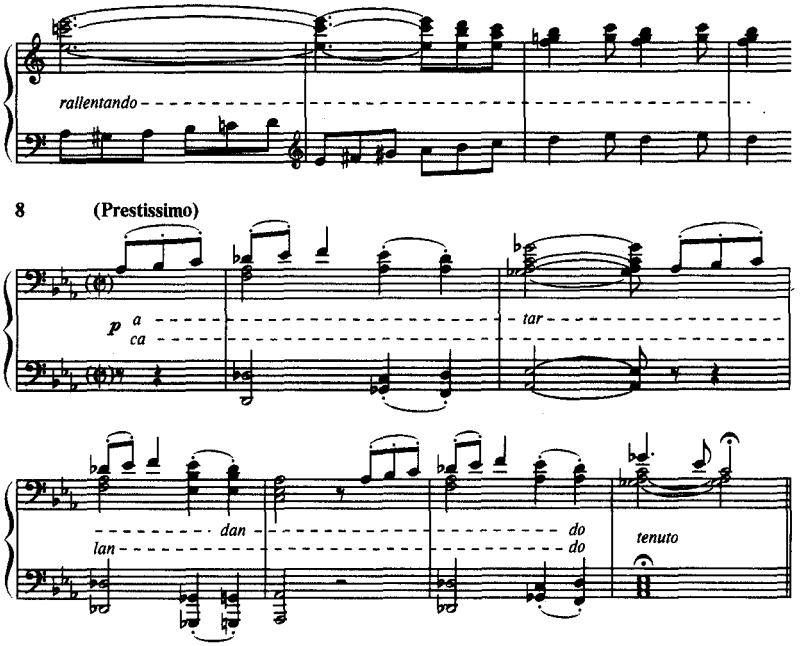
7 (Allegro assai)



[1] *Риман Г.* Музыкальный словарь. — Изд. П. Юргенсона, М., 1896. — С. 581.

[2] *Badura-Scoda E.* und *P.* Op. cit., S. 35.

[3] См. последние такты финала этого трио.



В отрывке из сонаты ор. 2 № 3 в начале первой фразы указано *calando*, а в начале второй — *rallentando*. Видимо, первая фраза должна исполняться с постепенным ослаблением звучности, а вторая — с замедлением. Какой был бы иначе смысл в противопоставлении *calando* и *rallentando*?

В отрывке из сонаты ор. 10 № 1 Бетховен объединяет *calando* и *ritardando*. Это говорит о том, что и в данном случае Бетховен не рассматривает *calando* как обозначение замедления.

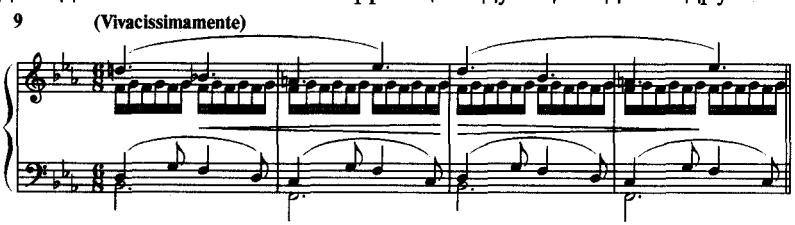
Очевидно, термин *calando* всегда означает у Бетховена ослабление звучности, но не всегда замедление. В подтверждение этого можно указать и на коду вариаций D-dur, в которой *calando* употребляется лишь в значении *decrescendo*, так как замедление выписано соответствующей ритмикой.

Бетховен записывает в тексте не только те *crescendo* и *diminuendo*, характер которых легко поддается объяснению с точки зрения драматургии произведения (длительное нарастание эмоциональной напряженности, спад ее; приближение и удаление и т. д.). Он достаточно тщательно обозначает *crescendo* и *diminuendo*, обусловленные деталями мелодического или гармонического развития музыки.

Композитор нередко указывает в тексте *crescendo* и *diminuendo*, относящиеся к интонированию *мелодии*[1]. Естественными нюансами, вытекающими из звуковысотных соотношений, являются *crescendo* при восходящем движении мелодии и *diminuendo* при нисходящем. У Бетховена немало таких нюансов. Однако давно замечен большой выразительный эффект противоположных динамических решений, когда *crescendo* сопровождает движение мелодии вниз, а *diminuendo* — вверх. Объективным обоснованием для этих нюансов часто являются особенности гармонии или ритма. Такие *crescendo* и *diminuendo* применялись Моцартом. Они выразительно используются и Бетховеном.

Композитор часто отмечает *crescendo* и *diminuendo*, обусловленные логикой *гармонического* развития[2]. Укажем на некоторые случаи взаимодействия динамики и гармонии, встречающиеся в произведениях Бетховена. *Crescendo* нередко связано с гармоническими отклонениями и модуляциями, а *diminuendo* — с возвращением в тональность. В модуляциях композитор обозначает *crescendo* иногда до тоники новой тональности, иногда до каданса. В последних случаях переход к новой тонике нередко сопровождается *diminuendo*. Иногда смысл указанного в тексте *crescendo* определяется движением к диссонансу, после которого наступает ослабление звучности.

Бетховен употребляет *crescendo* и *diminuendo* и для построения большой фразы. Для этого часто используется динамика следующего типа: [3]. Иногда с помощью такой динамики объединяются в одно целое две одинаковые небольшие фразы, следующие одна за другой:



Уже говорилось, что одним из трех основных приемов контрастной динамики у Бетховена является нюанс типа *p*. Огромное значение этого нюанса для исполнения музыки Бетховена отмечал ряд музыкантов, в ча-

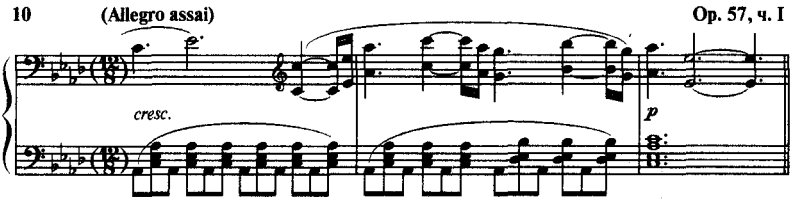
[1] Такие *crescendo* и *diminuendo* Бетховен указывает чаще всего графическими знаками, то есть .

[2] Много интересного в этом смысле исполнитель найдет хотя бы в финале сонаты d-moll ор. 31 № 2.

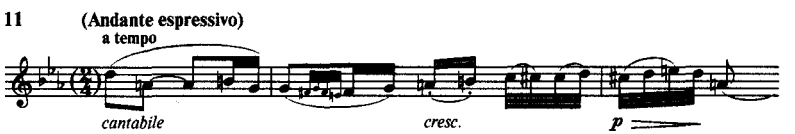
[3] См. сонату B-dur ор. 106, II часть, тт. 49—54.

стности Ф. Лист и его ученик Г. Бюлов[1]. Нюанс *p* служит Бетховену сильнейшим средством выражения сложных психологических состояний.

Вот один из примеров динамики этого типа:



Иногда посредством этого нюанса достигается тонкая «речевая» интонация, например:



* * *

Приводим перечень обозначений динамических акцентов Бетховена: *mfp;* *f; fp; rf; sf; fz; sfp; sfpp; sff; ff; ff p*[2].

Большое количество обозначений говорит об исключительном значении, которое придавал Бетховен акцентировке. Он был беспощаден в оценке исполнения, если слышал неверную акцентировку. Примером тому может служить его суровый отзыв о Черни: «В игре Черни нет связности, и он неверно акцентирует»[3].

Сам Бетховен в исполнении широко пользовался акцентировкой. На это обращали внимание многие его современники. И. Б. Крамер и

---

[1] Г. Бюлов пишет следующее: «Исполнительский нюанс "*cresc. p*" со всеми его возможными градациями столь присущ стилю мастера, что произвольное исполнение этого нюанса или его пропуск следует считать грубой погрешностью против бетховенского духа...» (См. Beethoven's Werke für Pianoforte Solo von op. 53 an in kritischer und instructiver Ausgabe mit erläuternden Anmerkungen für Lehrende und Lernende von Hans von Bülow. — Stuttg., 1872. — S. 4).

[2] Говорить о том, какой акцент сильнее — *sf* или *ff*, *mfp* или *f* или *fp* — не имеет смысла. Знаки акцентов используются Бетховеном в различных регистрах, динамике, темпах; эти знаки выставляются и к одной ноте, и к аккорду. Следовательно, сила звучания акцентов в одном контексте может быть совсем иной, чем в другом.

[3] *Schindler A.* Biographie von L. van Beethoven. — B. II. — Münster, 1840. — S. 236.

М. Клементи, по словам Шиндлера, единодушно отмечали три особенности исполнения композитора: спокойное положение рук и корпуса, связный стиль (*legato*) и, сверх того, примечательную акцентировку[1].

Ряд сведений об акцентировке Бетховена сообщает Шиндлер[2]. Он пишет, что акценты композитора были, по преимуществу, «ритмическими». «Мелодические» акценты делались им «по необходимости». По словам Шиндлера, Бетховен в гораздо большей степени, чем это делали другие пианисты, акцентировал задержания, особенно малые секунды в певучих эпизодах. Благодаря этому его игра приобретала характерную выразительность, далекую от гладкой и плоской игры тех, кто в своем искусстве никогда не подымался до выразительности музыкальной речи.

Трудно сказать, что имел в виду Шиндлер под понятием «ритмический акцент». Это определение можно объяснить и как динамическое усиление сильного времени (или даже каждой метрической доли такта), и как акцентирование того или иного звука ритмическими средствами[3].

Оркестровый характер мышления Бетховена сказывался и в обозначениях акцентов. Ведь знаки *fp, ffp, sfp* и т. п. пришли в фортепианную музыку из практики игры на оркестровых инструментах. О том, как исполнять такие динамические указания на скрипке, говорит Леопольд Моцарт: «...после того, как вы сильно взяли ноту, не нужно, как это очень неловко делают некоторые, отнимать смычок от струны, а надо продолжать вести им, следовательно, звук должен быть еще слышен, но при этом уже спокойно замирать»[4]. Того, о чем пишет Леопольд Моцарт, возможно в какой-то мере добиться на рояле лишь в медленных темпах, когда время позволяет услышать естественное угасание фортепианного звука. В быстром движении эти акценты можно рассматривать как *forte*, относящееся к одному звуку (аккорду) на общем уровне *piano*.

Исследование бетховенских текстов позволяет сделать следующий вывод: композитор, как правило, акцентирует в нотном тексте «неустои» — мелодические (главным образом, хроматизмы)[5], гармонические (главным образом, диссонансы)[6], ритмические (слабые времена, син-

[1] Ibid., S. 234.

[2] Ibid., S. 236—237.

[3] Последнее может быть осуществлено или ритмической оттяжкой звука, или его некоторым удлинением.

[4] *Mozart L.* Gründliche Violinschule. — Frankfurt—Lpz., 1791. — S. 256.

[5] См., например, сонату Es-dur op. 7, III часть, т. 19.

[6] См., например, сонату D-dur op. 28, II часть, т. 13.

копы)[1]. Часто акцент попадает на звучание, являющееся «неустоем» во всех трех отношениях[2].

В акцентировке диссонансов Бетховен является продолжателем традиций К. Ф. Э. Баха, который писал: «Все диссонансы обычно играют сильнее, чем консонансы, так как диссонансы подчеркивают и увеличивают страсти, консонансы же их успокаивают»[3]. У Бетховена акцентирование диссонансов и хроматизмов действительно «подчеркивает и увеличивает страсти», то есть, выражаясь современным языком, служит средством усиления эмоциональной напряженности. Акцентирование слабых времен иногда выражает у Бетховена своеобразие действия, специфику танцевального движения[4] и т. д. Акценты Бетховена в ряде случаев имеют то же значение, что и в ораторском искусстве, то есть подчеркивают характерной интонацией отдельные музыкальные «слоги».

Как отмечалось, динамические указания Бетховена в его фортепианных произведениях свидетельствуют об оркестровом характере музыкального мышления композитора[5], о его стремлении к расширению динамического диапазона фортепианной звучности.

О специфике использования Бетховеном фортепиано образно говорит П. Беккер: «Мысли Бетховена разрастаются далеко за пределы фортепианного выражения. Со звоном рвутся струны, и кажется, будто под руками демонического виртуоза рушится инструмент, который способен дать лишь отдаленный намек на то, чего добивается от него творческая воля. Сердито захлопывает Бетховен крышку рояля: "Он все-таки остается несовершенным инструментом"»[6].

Говоря о расширении границ силы звучности фортепиано, не надо забывать, что и кроме Бетховена были в то время пианисты, исполнительский стиль которых отличался большим динамическим диапазоном. Таким пианистом был, например, Клементи, которому принадлежат слова: «Прогресс фортепианной игры заключается в стремлении воз-

---

[1] См., например, сонату Es-dur op. 7, III часть, т. 16.

[2] См., например, сонату B-dur op. 22, II часть, т. 27.

[3] *Bach C. Ph. E.* Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. — B. I. — Lpz., 1925. — S. 92. Цит. по: *Алексеев А. Д.* Клавирное искусство. — Музгиз, М.—Л., 1952. — С. 200.

[4] См., например, квартет c-moll op. 18 № 4, III часть, тт. 1—8.

[5] Об оркестровом характере мышления Бетховена свидетельствуют, разумеется, не только динамические указания.

[6] *Беккер П.* Бетховен. — Ч. 2. — М., 1913. — С. 3.

можно лучше подражать оркестру»[1]. Почему же расширение динамических границ фортепиано связывается все-таки с именем Бетховена? Потому, что достижения виртуозов в отношении нового использования инструмента навеки закрепляются только в гениальных музыкальных произведениях. Художник, которому удается создать такие произведения, становится знаменосцем нового направления. Этот жребий выпал Бетховену, который был и великим пианистом-новатором, и гениальным композитором. Его фортепианное творчество обусловило возникновение пианизма нового типа, одной из стилевых черт которого явился симфонический характер динамики[2].

Перейдем к рассмотрению динамически-контрастных сопоставлений в произведениях Бетховена — *pp* и *ff*, *ff* и *p*, *pp* и *f* и т. п. Для удобства дальнейшего изложения этот важнейший прием бетховенской динамики условно обозначим формулой *p*—*f*[3].

Выразительный смысл *p*—*f* может быть истолкован по-разному: и как «динамическое вторжение», и как «динамический диалог», и как «динамика света и тени»... Эти понятия выражают характерные для творчества Бетховена типы сопоставления музыкальных образов.

Что такое «динамическое вторжение»? Это конфликтное столкновение образов. Оно всегда связано не только с динамическим, но и с другими контрастами — ладовым, тональным, ритмическим, фактурным, регистровым и т. п. Характерной чертой «вторжения» является внезапность. В произведениях Бетховена «вторжение» нарушает плавное мелодичес-

---

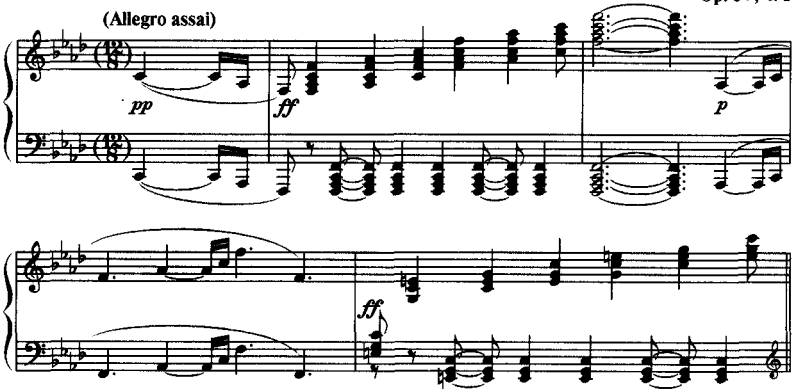
[1] Цит. по: *Корганов В. Д.* Цит. соч., с. 88.

[2] Бетховен утверждал новый принцип использования фортепиано не только своими произведениями и исполнительской практикой. Рейхард пишет, что фортепианный фабрикант Штрейхер «вместо мягкости, податливости и отрывистости венских инструментов, по совету и желанию Бетховена придавал своим фортепиано силу сопротивления и эластичность — для того чтобы виртуоз, играющий сильно и выразительно, обладал большей свободой в распоряжении инструментом, мог увеличивать и сокращать продолжительность звука. Это придало его фортепиано силу и разнообразие, так что они должны более всякого другого инструмента удовлетворить виртуоза, который в игре ищет не только блестящих эффектов» (*Thayer A.* Ludwig van Beethovens Leben. — B. II. — Lpz., ²1910. — S. 556. Цит. по: *Беккер П.* Цит. соч., с. 9). Приведенное свидетельство показывает, что Бетховен вмешивался в процесс производства роялей и с определенных художественных позиций указывал пути развития механики инструментов.
Этому вопросу посвящен раздел в статье Н. Фишмана «Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике» (см. в настоящем сборнике, с. 195 – 234).

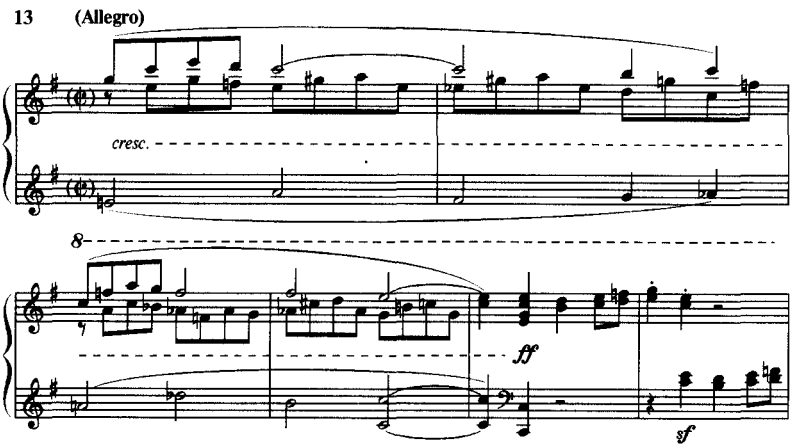
[3] Динамика такого типа характерна не только для фортепианной, но и симфонической, и камерной музыки Бетховена.

кое развитие. Так, например, в сонате f-moll op. 57, тихое звучание главной темы (*pp*), выражающей состояние глубочайшей задумчивости, неоднократно нарушается неукротимыми гневными вспышками (*ff*):

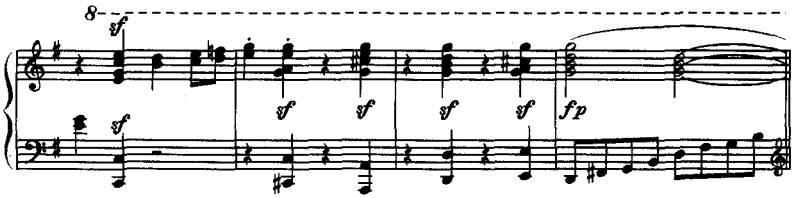
Op. 57, ч. I



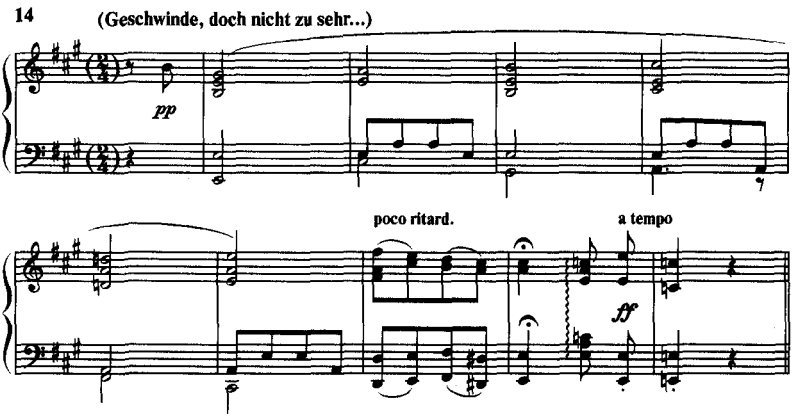
Яркий пример «вторжения» имеется в сонате B-dur op. 106. В ней глубоко человечная, трепетно-взволнованная мелодия прерывается коротким маршем, после которого она продолжает свое течение с того же места, где была прервана[1]:



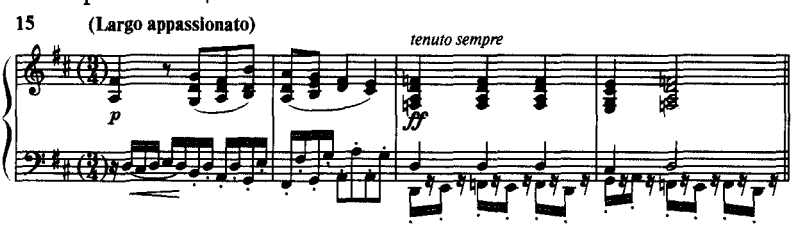
[1] *Crescendo*, указанное в примере, не должно быть очень сильным. По существу, оно направлено к *fp* в т. 10 нотного примера, где этим знаком отмечен аккорд, с которого возобновляется прерванное ранее мелодическое развитие.



В ряде произведений Бетховена «вторжение» связано с возвращением ранее звучавшего образа. Так, в финале сонаты A-dur op. 101 короткий, энергичный мотив, представляющий собой трансформацию основного мотива главной партии, внезапно сменяет мелодию, которой заканчивается экспозиция:



Во II части сонаты A-dur op. 2 № 2 «вторжение» сопряжено с образным перевоплощением главной темы[1]:



Столкновение образов, охарактеризованное словом «вторжение», часто подчеркивается композитором самым острым динамическим сред-

[1] Это же происходит и во II части сонаты C-dur op. 2 № 3.

ством — сопоставлением *pp* и *ff*. Это видно в некоторых приведенных выше примерах, число которых может быть легко увеличено.

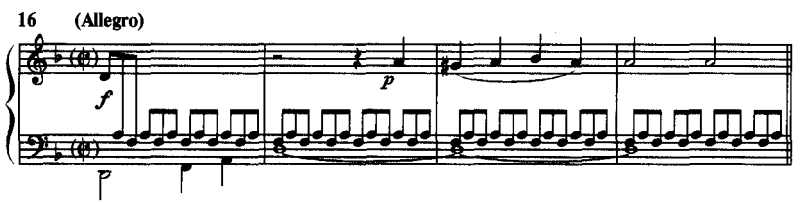
Конфликт образов находит свое выражение в произведениях Бетховена и в форме «динамического диалога», отличительными чертами которого являются лаконизм реплик, их регистровый и звуковой контраст.

Наличие диалогов в своих произведениях отмечал сам композитор. Вот что пишет об этом Шиндлер, пересказывая разговор с Бетховеном: «Уступив моей просьбе, он рассказал о содержании Largo из сонаты D-dur op. 10, более обстоятельно. Он высказался в том смысле, что время, когда писалось большинство сонат, было поэтичнее, чем настоящее (1823), поэтому не было необходимости в указании идеи произведения. Каждый, продолжал он дальше, угадывал в этом Largo изображение душевного состояния меланхолика со всеми нюансами света и тени образа меланхолии, так же, как каждый в двух сонатах op. 14 узнавал без надписи спор между двумя принципами в форме диалога и т. д.»[1].

Шиндлер разъясняет, что Бетховен, понимая «два принципа» как противоположности, называл их «молящим» и «противящимся»[2].

В произведениях Бетховена ярко отличаются друг от друга два типа диалогов — «спокойное собеседование» и «спор». «Спокойное собеседование», в сущности, не принадлежит к типу «динамического диалога», так как беседующие голоса не находятся в конфликтных отношениях и характеризуются поэтому общим «динамическим уровнем»[3].

«Динамический диалог» выражает у Бетховена столкновения различного характера, вплоть до самого резкого конфликта. Например, острый драматический конфликт между «молящим» и «противящимся» выражен в I части сонаты d-moll op. 31 № 2[4]:



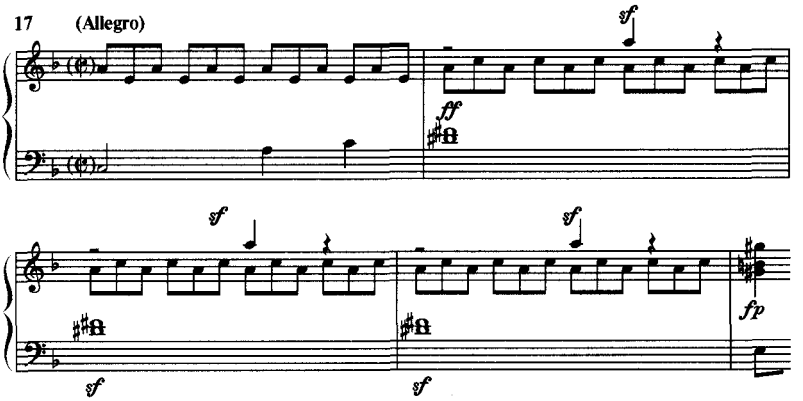
[1] *A. Schindler.* Op. cit., S. 222.

[2] См. *Шмитц А.* «Два принципа» Бетховена // Проблемы бетховенского стиля. — Музгиз, М., 1932. — С. 127.

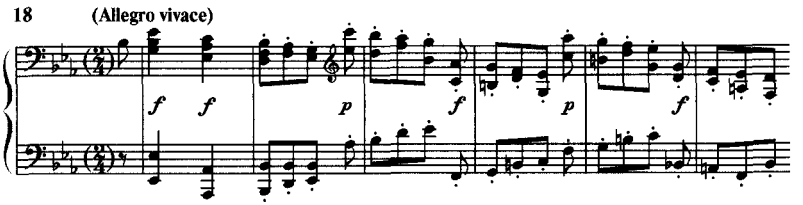
[3] См. сонату G-dur op. 14 № 2, I часть, тт. 47—57.

[4] То же в сонате B-dur op. 106, I часть, тт. 182—194.

Мотиву баса, выражающему враждебную человеку силу (рок, судьба), противопоставлен верхний голос, где интонация, поначалу «молящая», сменяется тремя односложными репликами — «нет!».



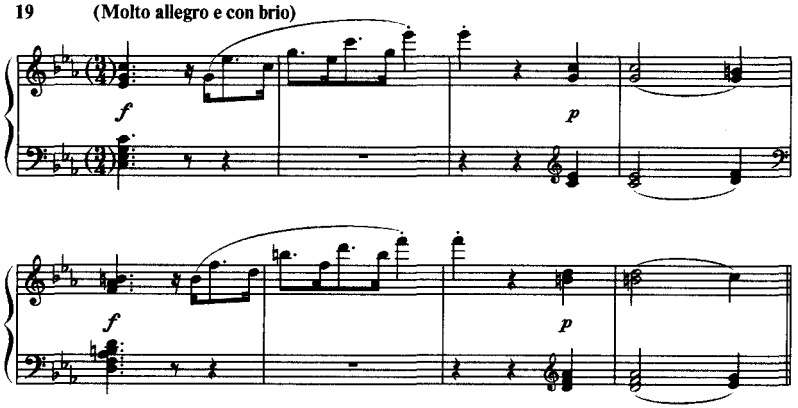
«Динамический диалог» в фортепианных произведениях часто воспринимается как имитация спора или оживленной беседы между разными группами оркестра. На фортепиано передать тембр инструментов оркестра невозможно, но тембровая характеристика мотивов в известной мере восполняется регистровкой[1]:



Динамика придает этому диалогу характер спора, несмотря на то, что участвующие в споре говорят как бы одни и те же слова (ведь «говорят»-то они по-разному).

Бетховен в высокой степени развил тип «внутреннего динамического диалога» (имеется в виду тема, раздвоенная на драматургически конфликтные начала).

[1] То же в сонате B-dur op. 106, I часть, тт. 383—388.



Такие «внутренние диалоги» выражают столкновение противоречивых стремлений личности[1]. Волевым, призывающим к действию интонациям противопоставляются мотивы, выражающие лирические чувства. «Героическое» Бетховен обычно связывает со звучностью *forte* или *fortissimo*, «лирическое» — со звучностью *piano* или *pianissimo*. Однако встречаются и противоположные динамические решения. Например, в главной теме I части 3-й симфонии героические интонации, согласно требованию автора, должны звучать *piano*, а появление лирических интонаций Бетховен отмечает *crescendo*. «Внутренний динамический диалог», выражающий «раздвоение единого», — яркое проявление диалектичности мышления Бетховена.

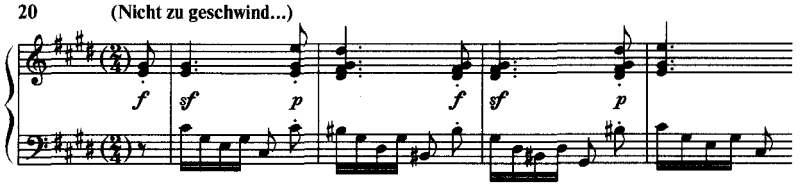
Контрастность динамики ярко проявляется в произведениях Бетховена и в виде сопоставления «света и тени»[2]. Это определение следует понимать как характеристику динамически контрастных сопоставлений, не выражающих конфликта[3]. («Свету» в качестве антагониста противостоит не «тень», а «тьма».)

Когда «свет и тень» распределяются между лаконичными репликами, возникает своеобразный диалог, но не «спор»:

[1] То же см. в сонате e-moll op. 90, I часть, тт. 1—8.

[2] «Свет и тень» — так называли сопоставление *forte* и *piano* в эпоху клавирного искусства.

[3] Ведь не все контрастно-динамические сопоставления являются выражением конфликта музыкальных образов!



В этом эпизоде контрастность динамики не создает «динамического диалога» (конфликта образов): участвующие в диалоге «личности» выражают одну и ту же мысль, только первая из них высказывается более непосредственно и пылко (*forte*), а вторая — более сдержанно и мечтательно (*piano*).

Конечно, преувеличив динамический контраст, пианист может исполнить этот отрывок как «спор» (что в данном случае вряд ли будет правильно). Истолкование динамических указаний — творческий акт. Здесь многое зависит от того, что́ исполнитель слышит в музыке. Ибо между «вторжением», «динамическим диалогом», «светом и тенью» нет резкой грани. Если же смягчить динамический контраст, то «вторжение» потеряет свой специфический характер, и т. д. Исполнитель может, конечно, давать разное истолкование динамических указаний. Однако необходимо, чтобы оно было основано на объективном материале, то есть вытекало из характерных мелодических, гармонических, фактурных, регистровых и иных сопоставлений.

Нередко динамически-контрастное сопоставление типа *p*—*f* создает впечатление диалога между «оркестром» (tutti) и «солистом» (solo)[1]. Это впечатление обычно обусловлено не только динамическим, но и фактурным контрастом. В таких случаях нетрудно бывает отличить «оркестровую» фактуру от фактуры «солирующего» инструмента. Сопоставление «tutti» и «solo» иногда воспринимается как диалог между оркестром и фортепиано[2], иногда — как диалог между оркестром и скрипкой[3].

---

[1] Диалог tutti и solo характерен для произведений венских классиков — Гайдна, Моцарта, Бетховена. Впрочем, он нередко встречается у К. Ф. Э. Баха, И. К. Баха и др. Замечательные образцы такого диалога дал и И. С. Бах в Итальянском концерте.

[2] См. сонату C-dur op. 2 № 3. В пользу такого толкования сонаты говорят не только характерные фактурно-динамические контрасты, но и некоторые особенности формы этого произведения: монументальность, наличие в I части каденции «солиста». «Solo» часто легко узнать и по виртуозности «фортепианной» партии.

[3] См. сонату A-dur op. 2 № 2. В пользу такого толкования сонаты говорят неизменно унисонная фактура мелодической линии этого произведения (за исключением тех эпизодов, в которых можно ощутить оркестровое «tutti»), скрипичный характер указанной автором артикуляции, скрипичный диапазон мелодической линии. Особенно «выдает» скрипичный склад фактуры тема финала: скачок вниз (e^3 — gis^1) чрезвычайно характерен для скрипичной литературы.

В отличие от таких понятий, как «динамическое вторжение», «динамический диалог», «динамика света и тени», выражение «tutti и solo» не характеризует взаимоотношения образов. «Оркестр» может вести с «солистом» и «спокойное собеседование» и спор; «инструментальный» монолог может быть прерван «динамическим вторжением» оркестра и, наоборот, «вторжение» может быть осуществлено «солистом»; «собеседники» могут говорить об одном и том же, но проявлять при этом разный темперамент («динамика света и тени»).

Обратим внимание на некоторые закономерности в использовании Бетховеном динамики как драматургического средства в построении сонатного цикла.

В построении сонатного цикла одним из характерных для Бетховена архитектонических приемов является контрастная динамика. Сопоставление динамики начала и конца частей сонат, а также разделов сонатного Allegro часто определяется формулой *p—f*.

Нередко динамически контрастируют начало экспозиции и начало репризы. Если для начала главной партии в экспозиции Бетховен обычно указывает *piano* (сдержанность высказывания), то после разработки, которая в его произведениях особенно богата «событиями», композитор нередко выявляет внутреннюю энергию главной партии: наступает «динамическая реприза», в которой главная партия предстает обогащенной средствами звуковой, а иногда и фактурной динамики[1].

Бетховен, конечно, не всегда идет по пути создания «динамической репризы»: часто в его сонатах реприза, подобно экспозиции, начинается *piano*. Однако, как известно, *piano* в репризе воспринимается по-иному, чем в экспозиции: оно воспринимается уже не как сдержанность высказывания, а как характерная черта музыкального образа, который после всего «пережитого» в экспозиции и разработке сохраняет «свое лицо».

Dinamica subita часто используется композитором и в сопоставлении динамических уровней конца одного раздела сонатного Allegro с началом соседнего. Такая динамика характерна и для перехода от разработки к репризе. Эффект внезапности наступления репризы Бетховен создает двумя приемами: контрастным сопоставлением динамичес-

[1] Такие репризы имеются в следующих сонатах для фортепиано: f-moll op. 2 № 1, I часть; A-dur op. 2 № 2, I часть; Es-dur op. 7, I часть; E-dur op. 14 № 1, I часть; G-dur op. 31 № I, I часть; f-moll op. 57, I часть; Fis-dur op. 78, I часть; B-dur op. 106, I часть; As-dur op. 110, I часть; c-moll op. 111, I часть.

ких уровней конца разработки и начала репризы (*p*—*f*)[1] и динамикой типа *p* *p* (конец разработки — *p* , начало репризы — *p*)[2]. Для усиления эффекта внезапности композитор иногда делает между разработкой и репризой большую паузу[3].

Однако Бетховен использует и другие принципы перехода от разработки к репризе, среди которых чаще всего встречается «штурм» репризы, то есть мощное динамическое нарастание, которое возникает в конце разработки и увенчивается наступлением репризы (конец разработки — *p* или *pp* , начало репризы — *f* или *ff*)[4].

Очень мало у Бетховена сонатных Allegro, в которых переход от разработки к репризе отличается плавностью (общностью динамических уровней конца разработки и начала репризы[5], либо постепенным динамическим спадом к репризе[6]).

Динамика имеет большое значение и в создании кульминации. Кульминационными по силе звучностями в произведениях Бетховена, как уже отмечалось, являются *fortissimo* и *pianissimo* (иногда и *ppp*). Композитор экономно употребляет эти сильные средства. Как правило, звучание на этих динамических уровнях длится недолго.

Тем не менее *fortissimo* и *pianissimo* встречаются в произведениях Бетховена неоднократно. Обычно это свидетельствует о кульминации в экспозиции, в разработке, в репризе. Конечно, в сонатных Allegro Бетховена имеется и главная кульминация, которая большей частью приходится на конец разработки или на коду.

Кульминации экспозиции и разработки, главной партии и побочной и т. п. имеют разный выразительный смысл, следовательно, по силе звучания они не могут быть равными. Несмотря на то, что их динамический уровень обозначается композитором каждый раз одинаково (*pp* или *ff*), исполнитель должен найти динамическое соотношение кульминаций, оправданное логикой развития произведения, и тем самым обеспечить стройность музыкальной формы.

---

[1] См., например, сонату D-dur op. 10 № 3, I часть; сонату G-dur op. 31 № 1, I часть; или сонату f-moll op. 57, I часть.

[2] См., например, сонату Es-dur op. 31 № 3, I часть; сонату Es-dur op. 81a, III часть.

[3] См., например, сонату Es-dur op. 7, I часть.

[4] См., например, сонату f-moll op. 2 № 1, I часть; сонату C-dur op. 53, I часть; сонату Es-dur op. 81a, I часть; сонату e-moll op. 90, I часть; сонату B-dur op. 106, I часть.

[5] См., например, сонату c-moll op. 10 № 3, I часть.

[6] См., например, сонату d-moll op. 31 № 2, I часть.

Александр Меркулов

«Эпоха уртекстов» и редакции фортепианных сонат Бетховена

В последние десятилетия фирмы разных стран предприняли новые издания фортепианных произведений Л. ван Бетховена. Издательства Австрии и ФРГ, совместно выпускающие тома серии «Венский уртекст», осуществили новые уртекстовые публикации бетховенских багателей, рондо и вариаций, которые благодаря посредничеству венгерских нотоиздателей распространялись и у нас в стране (среди редакторов серии — известные зарубежные музыканты А. Брендель и Б. Зайдльхофер). Музыкальное издательство в Будапеште в начале 1980-х гг. самостоятельно подготовило новый уртекст всех фортепианных сонат композитора (собрание также продавалось в СССР). Во второй половине 1970-х годов издательство «Петерс» в Лейпциге осуществило публикацию уртекстов отдельных сонат венского классика — «Патетической», «Лунной», «Аппассионаты», Большой сонаты ор. 106 («für das Hammerklavier»). Эти издания, которые готовил к печати И. Фишер, распространяются через нотно-музыкальные магазины нашей страны. Другое издательство «Петерс» (Франкфурт-на-Майне — Нью-Йорк — Лондон) в 1978 г. завершило публикацию двухтомника всех сонат для фортепиано в редакции К. Аррау (научную подготовку текста осуществил Л. Хофман-Эрбрехт). Наконец, издательство «Музыка» в Москве в 1989 г. начало выпуск в двух частях уртекста 32 бетховенских сонат, изданного в свое время фирмой «Хенле» в Мюнхене, известной своими уртекстовыми изданиями.

Вместе с тем некоторые фирмы продолжают переиздавать редакции прошлых лет. Так, и сегодня можно приобрести бетховенские фортепианные сонаты в редакциях Ф. Ламонда, Л. Вейнера, концерты в редакции Э. д'Альбера. Издательство «Музыка» в 1990 году впервые выпустило две сонаты Бетховена для фортепиано (Пятую c-moll ор. 10 № 1 и Восьмую c-moll ор. 13 — «Патетическую») с интереснейшими редакционными пометками молодого С. В. Рахманинова, сделанными им еще в 90-х годах XIX века. Нельзя забывать о ряде других редакций, например редакциях А. Шнабеля, А. Б. Гольденвейзера, которые не раз публиковались раньше и которые имеются во многих библиотеках и личных собраниях.

В этом обилии изданий нелегко сориентироваться многочисленным пианистам — учащимся и педагогам, тем более, что, как отмечал Л. А. Баренбойм более двадцати лет назад, широкая тема редакций «почти вовсе не подвергалась в последнее время обсуждению в нашей печати, хотя издательства выпускают редакции, заслуживающие не только одобрения, но и осуждения» (6, *205*). Цель данной статьи — рассказать о новых уртекстовых изданиях бетховенской музыки и их месте в истории редакций фортепианных сонат венского классика, а также наметить наиболее эффективные пути использования этих разнообразных изданий в современной исполнительской и педагогической практике.

Нашему времени, получившему множество запоминающихся прозвищ — и «атомная эра», и «эпоха НТР», и «век скоростей», — остроумно дали еще одно определение: «эпоха уртекстов». И хотя ныне помимо уртекстов издаются также другие по типу издания и приведенное выражение не идеально точно, все же как меткая характеристика, в которой удачно схвачены основополагающие тенденции издательской практики нашего столетия, оно совершенно справедливо. Действительно, многие десятилетия (начиная примерно со второй четверти XX в.) проходят под знаком все возрастающего вытеснения различных редакций изданиями, на титульном листе которых значится слово «Urtext», предоставляющими в распоряжение музыкантов подлинный нередактированный нотный текст композитора. Само возникновение этого загадочно-страшноватого для некоторых термина (префикс «ur-» указывает в немецком языке на древность, изначальность, первичность) обусловлено именно противопоставлением обозначенного им оригинального текста текстам неоригинальным, измененным, редактированным. Редактированию же — и притом нередко весьма интенсивному — подверглись в прошлом многие сочинения.

Всякая последующая эпоха в истории музыкальной культуры в известной мере переделывала, переосмысливала, «переинтонировала» (по выражению Б. В. Асафьева) музыку «века минувшего» в соответствии с изменившимися представлениями. «Каждая эпоха имеет свои глаза и уши», — указывал Гете. «Приобретая новые идеи, каждая эпоха приобретает и новые глаза», — отмечал Гейне. Словно вторя своим старшим современникам, Шуман писал: «Разные эпохи и слышат по-разному».

«Исполнительский стиль меняется вместе со вкусами и настроениями эпохи. Он отвечает требованиям новой аудитории», — констатировал С. Е. Фейнберг (40, *46*). Новое зрение и слух в сфере музыкальной интерпретации проявились, в частности, в том, что большинство музыкантов романтической эпохи в многочисленных редакциях музыки барокко и венского классицизма (не говорим о бесчисленном коли-

честве обработок) невольно приспосабливало ее к новым общехудожественным и конкретно-исполнительским запросам времени. Понятно, что в «романтизированных» редакциях второй половины XIX — начала XX вв. сочинения Баха или Скарлатти, Гайдна, Моцарта или Бетховена приближены к произведениям самих романтиков как в плане образно-эмоционального содержания, так и относительно исполнительских выразительных приемов.

Казалось бы, бетховенские фортепианные сочинения должны были подвергнуться несколько меньшей «адаптации» со стороны редакторов романтического направления, чем, к примеру, произведения Гайдна и Моцарта[1]. Ведь с одной стороны, многое в музыке Бетховена, кроме сочинений раннего периода, было романтикам гораздо ближе, чем в гайдновских и моцартовских композициях. С другой стороны, последний из венских классиков значительно подробнее в сравнении с его великими предшественниками проставлял исполнительские обозначения, чем заметно сужал саму возможность, да и необходимость вмешательства в нотный текст.

Однако исполнительские «ретуши» на романтический манер (причем иногда даже более радикальные, чем в изданиях Гайдна и Моцарта) появились во множестве редакций, ибо Бетховен был в те времена более популярен, чем ранние венские классики. Здесь уместно вспомнить и об известных оркестровых ретушах Р. Вагнера, Ф. Вейнгартнера, Г. Малера и многих других в исполнении бетховенских симфоний. Впрочем, такая динамизация редактирования вполне объяснима: при том, что Бетховен в ряде моментов соприкасался с искусством романтиков, все же его творчество (даже позднее) в значительной степени отлично по своей эстетической сути и по средствам воплощения от их художественных представлений (почему и требовалась стилевая переделка), а известная близость провоцировала «дотягивание» оригинала до типичных романтических образцов, вызывала и оправдывала большую свободу в обращении с текстом[2]. Даже Черни не удержался, чтобы не обработать «Крейцерову сонату» для двух фортепиано, а Ф. Вейнгартнер оркестровал сонату ор. 106

[1] Об истории редакций клавирных сочинений Гайдна и Моцарта см.: 28.

[2] Прослеживая множество отличий музыки Бетховена от музыки композиторов романтической эпохи, В. Дж. Конен отмечала: «Бетховена нельзя ни отождествлять, ни безоговорочно сближать с боготворившими его романтиками» (23, *21*). Специфику бетховенской программности и ее отличия от программности композиторов послебетховенского времени прослеживает Г. А. Орлов (см.: 32). С. Е. Фейнберг писал, что «в бетховенском стиле ошибочно видели подготовку и предвосхищение шопено-листовских форм пианизма, не замечая тенденций и черт, противоречащих такому взгляду» (38, *97*).

для большого симфонического оркестра (не говорим уже о сделанных молодым Листом фортепианных транскрипциях бетховенских симфоний). Любопытнейшим памятником романтического переосмысления Бетховена явилась принадлежащая А. Гензельту транскрипция для двух фортепиано I и II частей «Лунной сонаты»: на первом рояле предполагается воспроизведение бетховенского текста, в то время как на втором — должна исполняться музыка, сочиненная Гензельтом, которая благодаря своим мелодическим, фактурным, отчасти гармоническим особенностям преображает оригинал в романтическом духе[1]. Примечательно, что стилистической трансформации подверглось, казалось бы, одно из самых «романтичных» созданий венского классика.

Стремление «пропеть» бетховенскую мелодику как широкую и сочную романтическую кантилену (это как раз и осуществлено в указанной обработке Гензельта) вело к тому, что многие редакторы того времени вписывали в текст протяженные фразировочные лиги и одновременно снимали лиги короткие артикуляционные, к которым они относились как к исторически отжившей условности и манерности. В одном из примечаний своей редакции сонат Бетховена Г. Бюлов предупреждал, что лиги на двузвучных интонациях скорее провоцируют условную игривость, а не искреннюю страстность. Многим музыкантам романтической эпохи казались устаревшими, не отвечающими содержанию музыки не только тончайшие лиги-штрихи, но и потактно проставленные *лиги-legato*. Ф. Лист стремился максимально выявить именно «округлость», объединенность, укрупненность фразировки в противовес мелкой и дробной манере исполнения: «Я желаю, чтобы по возможности была устранена механическая, раздробленная по тактам игра, как это имеет место еще во многих случаях, и могу признать соответствующим делу только периодическое исполнение с выявлением особых акцентов и своеобразным округлением мелодических и ритмических нюансов» (цит. по: 19, *151*). Впрочем, уже ученик Бетховена К. Черни менял лигатуру в сочинениях своего учителя. Как отмечает исследователь, «лиги, которые К. Черни проставил в концертах, чаще всего очень далеки от бетховенских. Они укрупняют фразы, объединяя более мелкие музыкальные структуры» (см.: 36, *13*)[2].

[1] См. работы 26; 27, посвященные рассмотрению обработок моцартовской клавирной музыки Григом и Чайковским.

[2] Фразировочные лиги (в доромантическую эру их не выписывали в тексте, лишь иногда в педагогических целях фразы и мотивы отделялись с помощью запятой или двойной черточки — см. об этом: 34) вполне совместимы со штриховыми. Однако в XIX и XX веках некоторые редакторы, обозначая фразировку, уничтожали лиги-штрихи.

Часть редакторов во главе с Г. Риманом наряду с фразировочными лигами стремилась навязать исполнителю также сплошь ямбический затактовый характер произнесения интонаций даже в случаях явно хореической женственной природы мотива[1]. Между тем подлинные бетховенские артикуляционные лиги, хотя они иногда уже несколько отличны от лиг Гайдна и Моцарта, характеризуются немалым разнообразием и тонкостью и, без сомнения, имеют большое выразительное значение — см. об этом, в частности, в статье А. Аронова (3) и книге И. Браудо (12), а также в одной из статей Н. Фишмана (41).

Для ярко «романтизированных» редакций характерно также «обогащение» музыкальной ткани досочиненными вариантами изложения или дописанными к звукам так называемых скрытых голосов новыми длительностями и штилями.

В этом плане наиболее радикальна редакция бетховенских фортепианных концертов, подготовленная Листом в 1881 г. (формально она осуществлена совместно с З. Лебертом, но листовский приоритет в подготовке текста совершенно очевиден). Романтическое осовременивание ощутимо во всех концертах, причем два первых не являются исключением, в них явная «романтизация» особенно заметна. Редактором предлагаются следующие характерные приемы: дублирование мелодических линий в верхнем голосе или в басу в октаву, перенесение мелодии в более «выигрышно звучащий» регистр, например на октаву выше (известно, что еще Черни в некоторых случаях удваивал мелодию в октаву при исполнении бетховенской музыки, хотя в комментариях не рекомендовал менять текст); добавление пассажей в терцию, иногда к тому же еще и удвоенных; расширение гаммообразных и арпеджиообразных пассажей по диапазону и убыстрение скорости их исполнения; замена «устаревших», медленно поднимающихся ломаных и коротких арпеджио прямыми длинными — «эффектно» взмывающими высоко вверх на несколько октав; более плотное, широкое и полнозвучное изложение аккордов; весьма обильная педализация гаммообразных последований. Чаще всего эти «поправки» отделены от авторского текста. Примечательно, что переложения для двух фортепиано трех последних концертов выполнены Листом так, что солист активно участвует в игре оркестровых фрагментов, и некоторые его

[1] Примеры римановской фразировки в фортепианных сонатах Бетховена приведены в одной из статей В. А. Цуккермана (см.: 43).

«включения» с рельефной «прорисовкой» ряда оркестровых голосов воспринимаются не только как своеобразный эквивалент оркестровой ретуши, но и (особенно в медленных частях) как своего рода дополнительный «комментарий» артиста, сравнимый в иные мгновения с дописыванием контрапунктических голосов в обработках. (Понятно, что в таком виде меняется и вся бетховенская драматургия в соотношении партий солиста и оркестра.) Позднее многие из листовских корректур использовал в своей редакции концертов Э. д'Альбер.

В некоторых осовременивающих редакциях бетховенских фортепианных сонат обращает внимание обилие сильнодействующих экспрессивных ремарок, таких, например, как *feroce, tenebroso, misterioso, impetuoso, violento* (буйно, неистово), *confuso* (смятенно), *quasi singhiozzando* (как бы рыдая) и т. д., многие из которых оказались попросту перенесенными из музыки композиторов рубежа XIX—XX вв. Изменения, происходящие в восприятии музыки, хорошо иллюстрирует сопоставление следующих фактов: если К. Черни, касаясь в своей «Школе» ор. 500 (ок. 1840) финала «Патетической», предписывал «очень быстро, с жалобным выражением, не бурно», то в 30-х годах XX в. немецкий музыковед и педагог Г. Шюнеман характеризовал ту же часть уже с помощью указания «яростно, свирепо, жутко».

О причинах постоянного изменения стиля интерпретации классиков говорил и Г. Р. Гинзбург: «Каждая эпоха, а быть может, каждое поколение имеют свои излюбленные прототипы, свои образцы и эталоны, свою собственную систему ценностей в сфере исполнительского искусства... Если проследить процессы интерпретации в историческом плане, хотя бы сравнивая редакции, можно заметить, что каждое поколение стремится, пусть по-своему, но к наиболее полному раскрытию образов, созданных композиторами» (15, *125*)[1].

Правда, искусство любой эпохи стилистически неоднородно. В XIX в. выпускались также издания иного типа. Одновременно с листовской в том же 1881 г. впервые вышла и академическая по направленности, текстологически выверенная и снабженная подробным комментарием редакция фортепианных концертов Бетховена, выполненная Ф. Куллаком. В 1862—1863 гг. бетховенские фортепианные сонаты, подготов-

[1] Д. А. Рабинович, анализируя стиль исполнения бетховенской музыки Гинзбургом, отмечал: «Его Бетховен не столько провозвестник грядущего, сколько завершитель эпохи "венского классицизма"; Бетховен, далекий сухим "академическим" канонам, но и не романтизируемый» (15, *57*).

ленные к печати, вероятно, К. Рейнеке, были опубликованы в первом критическом полном собрании сочинений композитора. В повседневном обиходе музыкантов XIX века сохранялись еще прижизненные издания фортепианных сочинений Бетховена, а также редакции, восходящие в той или иной степени к бетховенской исполнительской традиции — имеются в виду издания Т. Хаслингера (1828), К. Черни (1850), И. Мошелеса (1858). Романтизированные редакции, даже если они не были столь радикально стилетрансформирующими, все же преобладали, что позволяет в целом назвать XIX — начало XX веков «*эпохой редакций*».

Издание уртекстов резко активизировалось с конца 20-х гг. XX столетия и начало заметно соперничать с выпуском романтизирующих (в той или иной степени) редакций (здесь не случайно, очевидно, совпадение во времени с развитием неоклассицистских тенденций в композиторском творчестве). Причина этого явления заключалась, по-видимому, в том, что все большее число музыкантов стало осознавать необходимость смены распространенных стилевых установок при обращении к музыке прошлого. Все очевиднее становится односторонность сугубо романтизирующего толкования.

Кардинальные перемены в подходе к нотному тексту венских классиков ярко демонстрирует многолетняя редакторская деятельность А. Б. Гольденвейзера. Здесь мы имеем редкий случай, когда одним музыкантом созданы разные редакции, по времени отстоящие друг от друга иногда почти на сорок лет. Начало работы Гольденвейзера над редактированием музыкальной классики относится еще к середине 1910-х годов (в 1915 г. им выполнена редакция бетховенских фортепианных концертов — см.: 36), вторые же редакции фортепианных сонат Моцарта и Бетховена, свидетельствующие о значительной эволюции во взглядах и воздействии опыта издания уртекстов за рубежом, начали публиковаться с середины 1950-х годов. Вот что отмечал сам Гольденвейзер в предисловии к своей поздней редакции фортепианных сонат Бетховена: «...Я позволил себе в прежней редакции изменять и дополнять бетховенские лиги в зависимости от того, как я понимал "синтаксический" смысл его музыки. В настоящее время я убедился, что, несмотря на указанные недочеты и неясности, в лигах Бетховена можно распознать гораздо больше, чем это кажется на первый взгляд. Уже не говоря о более поздних сочинениях, в которых Бетховен ставил лиги подробно и тщательно. Поэтому в настоящей редакции мною буквально воспроизведены лиги Бетховена так, как они поставлены им самим (по Urtext'у)» (18, *5*).

К началу 90-х годов XX века, несколькими поколениями текстологов, прежде всего зарубежных, проделана огромная «работа по сдиранию на-

липшей шелухи ложных традиций XIX века, к затеям которого не раз попадал в плен и наш век» (Н. И. Голубовская — см.: 17). Ныне можно уже говорить не просто об «эпохе уртекстов», но писать «*историю уртекстов*» и рассматривать «разновидности уртекстов», не забывая, кстати, об иногда проявляющейся «фетишизации уртекстов», своеобразной «моде на уртексты», несколько преувеличенной уверенности, что уртексты сами по себе способны решить все исполнительские проблемы.

Наряду с «чистыми» редакциями и «чистыми» уртекстами со второй четверти XX века получают все большее распространение как бы «полуредакции» или «полууртексты», вернее сказать, издания, в которых осуществлена попытка совместить и редакцию, и уртекст. В них добавления редактора в нотном тексте напечатаны особым, более мелким шрифтом или помечены специальными значками, а расшифровка украшений и короткие пояснения даны в подстрочных примечаниях. Такого рода издания, начало которым, по-видимому, положила бюловская редакция сонат Бетховена (1864—1867), в принципе весьма привлекательны, но лишь в случае точнейшего воспроизведения всех указаний композитора. Однако это основополагающее условие в такого рода изданиях почти никогда не выполнялось полностью (реже из-за желания исправить «описки», «небрежности» или «архаизмы» автора, чаще — ввиду недостаточной в то время источниковедческой базы). Кроме того, издания типа «редакция плюс уртекст» имеют и известный психологический минус: указания редактора, даже и отличные от авторских, обладают большой силой воздействия, особенно на неискушенного музыканта, причем эффект такого гипноза усиливается, если редакторских ремарок больше, чем собственно композиторских (не случайно их часто без оговорок причисляют к редакциям). Все вместе взятое приводит к тому, что потенциально уртекстовые издания превращаются — в разной степени — в мнимо- или псевдоуртекстовые, о чем многие исполнители даже не догадываются (хотя все же эти издания значительно чище явных редакций-транскрипций).

В рамках данной статьи нет возможности проследить сколько-нибудь подробно всю историю редакций сонат Бетховена. Прежде чем перейти к рассмотрению новейших уртекстов, кратко остановимся на наиболее распространенных у нас изданиях, вышедших сравнительно недавно или продолжающих переиздаваться.

Созданная еще в 20-е годы редакция А. Шнабеля (в СССР она издавалась дважды: в 1970 и 1982—1984 гг.) передает позднеромантическое, временами экспрессионистское по напряженности и перепадам настроений толкование Бетховена. Близкая к максимальной для того времени ин-

тенсификация всех средств исполнительской палитры, включая расширение динамической шкалы и импульсивность смены громкости, небывалое усиление темповых контрастов частей (об этом писал Н. Л. Фишман) и нередко значительные и частые изменения темпа внутри частей, подчеркивание скрытых голосов, иногда обильная педализация — вот что характерно для этой редакции, в ряде моментов, включая сильнодействующие словесные обозначения характера исполнения, перекликающейся с бартоковскими редакциями Гайдна и Моцарта и особенно с редакцией А. Казеллы бетховенских сонат (1919—1920) — едва ли не самой экспрессивной. Шнабель в типично романтическом ключе заменяет лигатуру Бетховена, особенно в сонатах раннего периода, где композитором, по мнению редактора, «лиги, а также акценты и обозначения способа звукоизвлечения выставлены с запутанной небрежностью и беззаботностью», с чем, разумеется, нельзя согласиться. Кстати, в выполненной Шнабелем (совместно с К. Флешем) редакции скрипичных сонат Моцарта многие артикуляционные лиги в партии фортепиано также опущены. Шнабелевская аппликатура, о которой писал Л. А. Баренбойм (см.: 4), весьма оригинальна, изобретательна, логична и во многом художественно убедительна, хотя в некоторых местах все-таки несколько «избыточна», умозрительна и ненадежна, например в случаях постоянной беззвучной подмены пальцев на всех звуках аккорда в медленном темпе или при скольжении одного пальца в быстром движении (впрочем, аппликатура — та область, где едва ли возможно найти общий знаменатель). Редакция выдающегося австрийского пианиста — одна из значительных в истории редакций сочинений Бетховена и в области редактуры вообще — несомненно полезна на том этапе, когда исполнитель уже выработал свой собственный взгляд на определенное бетховенское сочинение. Только в таком случае с утверждением, что шнабелевская редакция провоцирует ученика на самостоятельные поиски, можно согласиться (между прочим, сам Шнабель не любил работать с учениками по своей редакции; в последние годы жизни он говорил о ней: «Возможно, теперь я все сделал бы иначе»; цит. по: 21, *95*). Как и к любой другой яркой интерпретаторской редакции, к редакции Шнабеля (равно как и к сравнительному анализу интерпретаций) лучше всего обратиться уже после предварительной работы с уртекстом. При этом лучше использовать чистый уртекст, а не уртекстовую часть редакции Шнабеля, ибо отрешиться хотя бы на время от редакторских «подсказок», даже набранных мелким шрифтом, практически невозможно, особенно безынициативному ученику. Ориентация малоопытного музыканта только на данную редакцию может незаметно превратить его (хотя и не обязательно превращает) в слепого

подражателя и способна привести (хотя и не неизбежно приводит) к эмоциональным перехлестам, наблюдаемым порой в изданных у нас в 1984 году записях 30-х годов самого Шнабеля всех 32 сонат Бетховена — даже в то время его выступления с бетховенскими сочинениями, по свидетельству Г. М. Когана, многих не убеждали[1].

Редакция Ф. Ламонда (впервые издана в 1923 году фирмой «Брейткопф и Хертель» и постоянно переиздается ею до сих пор), задуманная, как и шнабелевская, по системе «редакция плюс уртекст», — значительно строже и не столь детализирована. К сожалению, и она не свободна в своей уртекстовой части от изменения авторских лиг, педализации, аппликатуры. Об этом следует помнить, пользуясь полной перепечаткой этой редакции 1946 г. (Музгиз, при участии Л. Калтата) и частичным переизданием в 1970-е годы в Киеве. С. Е. Фейнберг отмечал, касаясь этой редакции: «Есть много изданий бетховенских сонат. Несмотря на то, что Бетховен тщательно выставлял все исполнительские знаки, в том числе и лиги, почти все редакторы меняют бетховенские лиги без всякого основания... Вот, например, одно из изданий под редакцией Ламонда» (39, *217*). Несогласие с некоторыми редакторскими решениями Ламонда высказывал в процессе занятий в классе Л. Н. Оборин (см.: 31).

В 1960-х годах специально на русском языке венгерским музыкальным издательством была выпущена редакция Л. Вейнера (1959), которая раскрывает романтизированные представления редактора о стиле бетховенских сонат (примечательно, что и как композитор Вейнер исповедовал романтические традиции в духе Брамса; ему принадлежит также большое количество аранжировок и обработок музыки предшествующих эпох). В данной редакции особенно спорными являются частая и обильная педаль и насаждение исключительно фразировочных лиг в ущерб лигам артикуляционным. Л. Вейнер добавляет также динамические указания и обозначения *staccato*, о чем он предупреждает лишь в предисловии, а не в самом тексте.

Упомянем также редакцию М. Л. Пресмана (1924), в которой (как и в его редакциях Гайдна и Моцарта) авторский текст подвергся сильной трансформации в духе романтической музыки, что обусловило, например, значительные изменения авторской лигатуры и «обогащение» темповыми колебаниями.

---

[1] О достоинствах и недостатках, многих спорных, а то и неприемлемых в работе со студентом моментах редакций Шнабеля, касающихся аппликатуры, темпов, фермат и т. д., писал в своей статье С. С. Алумян — см.: 2.

Очень важным документом, свидетельствующим об особенностях интерпретации фортепианной музыки Бетховена в конце XIX века, является упоминавшееся в начале статьи недавнее издание Пятой и Восьмой сонат с редакционными пометками совсем молодого Рахманинова, сохранившимися в нотах одной из его частных учениц. Конечно, это не редакция в точном смысле слова, но и отдельные исполнительские рекомендации дают возможность говорить о несомненном преломлении пианистом, едва перешагнувшим в ту пору порог двадцатилетия, романтических традиций в истолковании бетховенских сочинений. Это подтверждают рахманиновские предписания довольно частых смен темпов и, особенно, обозначения педализации. Прав В. Тропп, писавший в предисловии к изданию: «Педальная палитра здесь необычайно разнообразна и интересна. Она во многих случаях свидетельствует о явном стремлении Рахманинова к значительному гармоническому обогащению фортепианной звучности. Щедрость и смелость педализации, ее фресковая манера, целые педальные пласты, порой объединяющие одним дыханием много тактов гармонически и мелодически насыщенной фортепианной фактуры, — все это буквально поражает. В самом деле: ни до, ни после Рахманинова ничего подобного никогда не появлялось ни в одном издании бетховенских фортепианных произведений» (37, 5). В отношении такого рода наиболее ярких индивидуальных указаний Рахманинова, представляющих несомненный исторический интерес, ныне требуется понятная осмотрительность.

Среди распространяемых в нашей стране изданий наиболее точными в смысле передачи исполнительских обозначений Бетховена являются приближенная к уртекстам редакция М. Пауэра и К.-А. Мартинсена (впервые издана в 1927 году фирмой «Петерс», переиздается до сих пор) и вторая редакция А. Б. Гольденвейзера, впервые опубликованная в 1955—1959 годах и затем переиздававшаяся целиком и в виде выпуска отдельных сонат.

Редакция Гольденвейзера — это во многом уртекст, снабженный обширнейшими комментариями в приложении. Уртекстовую «чистоту» текста заметно нарушают только частые, подчас назойливые обозначения педали (иногда, например в медленных частях сонат ор. 106, ор. 111, можно даже подумать, что за труднейшие бетховенские сонаты берется человек, с осторожностью начинающий педализировать[1]) и подробная расшифровка мелизматики (обычно в уртекстах ограничиваются разъяс-

[1] Педальные указания Гольденвейзера были одним из главных объектов для критики (см. об этом сноску на с. 175).

нением украшений лишь в редких, спорных случаях). Указания аппликатуры редактора принято включать в публикации уртекстов. Гольденвейзер сохраняет при этом бетховенскую лигатуру, динамику, педализацию, аппликатуру, темповые обозначения и все словесные ремарки. Распространенное представление, что эта редакция сугубо педагогическая и потому не воспроизводит с необходимой точностью авторский текст, — неточно и односторонне. Неверно и бытующее мнение, что в этой якобы исключительно педагогической редакции вообще все указания принадлежат одному лишь Гольденвейзеру и что подлинный текст композитора лишен-де каких-либо исполнительских обозначений и непригоден-де для работы с учащимся (а потому — «долой уртекст!»). Необходимо признать, что еще довольно часто сегодня можно встретить неверное, предубежденное отношение к любому уртексту как к чему-то безжизненно-сухому, оголенному («одни ноты»), непонятному и потому адресованному исключительно узкому кругу специалистов.

«Редакция» Гольденвейзера большей частью помещена в весьма значительные по объему комментарии (изданные отдельно, они занимают свыше 270 страниц; упомянем для сравнения, что заметки Ламонда о бетховенских фортепианных сочинениях уместились всего на 14 страницах книжки). В них в первую очередь отражен огромный исполнительский, педагогический и редакторский опыт их автора и с помощью слов фактически фиксируется интерпретация музыканта (непонятно поэтому, почему при выпуске отдельных сонат эти словесные примечания опускаются). В комментариях редактора содержатся и общие наблюдения над эволюцией стиля композитора, и описания образно-эмоционального развития, и анализ строения частей, и характеристики отдельных эпизодов. Большую часть занимают собственно многочисленные исполнительские указания и пояснения, что дополнено заметками о вариантах текста в различных редакциях. Несомненные достоинства этого уникального труда хорошо известны, о них многократно писал Д. Д. Благой, ученик Гольденвейзера и исследователь его многообразного наследия (см., например: 10; 11).

Однако сколь бы ни были содержательны и подробны комментарии большого мастера, они, как и принадлежащие любому другому, не могут исчерпать всего богатства бетховенской музыки. Ни один даже самый замечательный музыкант — редактор ли, педагог, исполнитель или исследователь — не в состоянии раскрыть все стороны творений музыкальных гениев, восприятие творчества которых к тому же постоянно и неумолимо

меняется и даже в одно и то же время неоднозначно, а иногда в чем-то и противоположно. Прав был Благой, когда, отмечая огромные возможности комментариев для выражения индивидуальных взглядов редактора, писал: «Можно быть, например, совершенно уверенным, что комментарии таких музыкантов, как Игумнов, Фейнберг или Нейгауз, по содержанию, форме, самому духу своему были бы совсем иными, чем комментарии Гольденвейзера» (10, *141*)[1]. Кстати, не стоило ли уже давно подумать об издании отдельных сонат или небольших собраний из нескольких сонат с комментариями, скажем, Г. Г. Нейгауза или С. Е. Фейнберга, сохранившимися в статьях, стенограммах их выступлений, в памяти учеников и в исследованиях их творчества?

Разными могут быть, естественно, как некоторые общие установки, так и тем более конкретные замечания и предложения. Н. И. Голубовская (см.: 17), например, не соглашалась с принятой в редакциях Гольденвейзера расшифровкой группетто. Говоря об исполнении кратких двузвучных лиг, она (как и Мартинсен в редакции гайдновских сонат) указывала на необходимость опоры на первый звук, ссылаясь при этом на труды И. И. Кванца и К. Ф. Э. Баха и как бы невольно вступая в спор со следующим комментарием Гольденвейзера: «Существует предубеждение, что из двух слигованных нот первая должна быть более тяжелой. Это представление ни на чем не основано. Вполне возможен как тот, так и другой случай» (18, *9*). Не всегда можно согласиться, к

[1] Справедливость и обоснованность заключения Благого подтверждается опубликованными исполнительскими наблюдениями и комментариями Игумнова, Нейгауза, Фейнберга по поводу отдельных бетховенских сонат — и в частности, острыми спорами относительно педальных обозначений в гольденвейзеровских редакциях. Сам Гольденвейзер писал: «Педаль, выставленная мною, может, мне кажется, обеспечить еще не достигшему подлинного мастерства пианисту такую педализацию, которая, не затемняя художественного смысла произведения, сообщит ему в должной мере педальную окраску» (18, *5*). Нейгауз и Игумнов, не соглашаясь с такой педалью, иронично называли ее «икающей» или «санитарной». «К сожалению, — указывал Нейгауз, — ею переполнены некоторые наши издания классиков и романтиков» (30, *181*). Игумнов же, как свидетельствовал Я. И. Мильштейн, «по поводу одной из получивших распространение редакций сонат Бетховена писал, что "редактором была проявлена излишняя пуританская чистоплотность, заменившая собой художественный подход к делу, недооценка звуковых свойств фортепианной педали". Он (Игумнов. — *А. М.*) даже высказывал весьма смелое пожелание: "хорошо было бы, если бы в новом издании сонат Бетховена эта педализация была опущена". Наряду с этим Игумнов в равной степени возражал и против "слишком густой, бессмысленно обильной педали"» (29, *377*). Вспомним, что и Нейгауз выступал против некоторых педальных преувеличений в исполнении Бетховена Шнабелем.

примеру, и с неизменно резко негативным отношением редактора к любым, даже вполне логичным и убедительным вариантам текста, предлагаемым в других редакциях крупнейшими интерпретаторами Бетховена. Могут не удовлетворять аппликатурные решения. И т. д.

Понятно, что путь к наиболее глубокому постижению любого произведения прошлого лежит через обращение к самым разным редакциям и уртекстам, шире — ко всему ценному, что накоплено в истории осмысления музыки какого-либо композитора, в том числе и Бетховена. И преобладание какой-то одной точки зрения, конечно, нежелательно и малопродуктивно. Сейчас это понятно более, чем когда-либо раньше. Случилось же так, что в течение довольно долгого времени редакции Гольденвейзера доминировали и перенасытили многие личные собрания и библиотечные фонды, а это неминуемо породило и некоторые нежелательные последствия, нередко чисто психологического свойства. Само господствующее положение данных редакций (а не столько их существо) вызывает подчас излишне критическое и даже негативное к ним отношение. На этой почве приходилось даже среди серьезных музыкантов сталкиваться с недоразумениями, когда «ошибки» или «неудачные решения» Гольденвейзера в его последних редакциях сонат Моцарта и Бетховена оказывались на самом деле... подлинными авторскими указаниями. Примечателен следующий случай в классе В. В. Софроницкого, о котором сообщает в своей диссертации В. Орловский, в прошлом его ученик: «Софроницкий отстаивал c^1 и в триоли второй четверти (т. 12 I части "Лунной сонаты" — *А. М.*) вместо *h*, как у Гольденвейзера. В процессе дискуссии был сделан вывод, что варианту редакции А. Б. Гольденвейзера отдавать предпочтение не следует. Совместный поиск решения закончился поучительными словами нашего учителя, которые нельзя забыть: "Почему А. Б. Гольденвейзер усомнился в варианте других редакторов? Все получилось у него чересчур гладенько, бесконфликтно... А ведь Бетховен-то как раз и любил конфликтовать!"» Рассматриваемый фрагмент действительно вызывает некоторые споры и разночтения (С. С. Алумян, в частности, также считал авторским *c*; многие крупные пианисты, записавшие сонату, играли *c*), но вариант с *h*, помещенный в редакции Гольденвейзера, до сих пор считается подлинно бетховенским и содержится во всех современных уртекстах. Таким образом, здесь может идти речь не о погрешности в гольденвейзеровской редакции, а о более или менее привлекательном типе редакции (интерпретаторски свободной или строгой) и о

тех или иных художественных предпочтениях в истолковании бетховенской музыки[1].

Более справедливы, пожалуй, замечания в адрес гольденвейзеровской редакции шумановских сочинений (это сейчас мы получаем из ФРГ уртексты Х. Й. Кёлера, а в Санкт-Петербурге издаются уртексты, подготавливаемые П. Егоровым); менее убедительны, а иногда совершенно неоправданны иные претензии к во многом уртекстовым, хотя в чем-то неизбежно устаревающим и в этом своем качестве, поздним изданиям сонат Моцарта и Бетховена (мы не касаемся здесь первых и не обновлявшихся гольденвейзеровских редакций, критиковавшихся еще Б. Л. Яворским и Л. А. Баренбоймом). Вообще приоритет одного направления вызывает привыкание к нему, создает огромную силу инерции, когда все иное принимается с трудом. Это сужает кругозор, обедняет представление о художественных явлениях, а порой из-за невозможности сравнить мешает, как ни странно, по достоинству оценить даже то, что из-за привычности стало уже как будто неинтересным, устарелым.

Конечно, поздние редакции Гольденвейзера с некоторыми уточнениями следует время от времени переиздавать, но нужно непременно обогащать рынок другими серьезными изданиями, не допуская при этом не только намеков на чью-либо монополию, но и перекосов в какую-либо сторону. Возможно, стоило бы, если выбирать из лучших редакций романтического периода, издать малодоступную сейчас редакцию около половины бетховенских сонат, подготовленную Г. Бюловом (второе проверенное и исправленное издание вышло в Штутгарте в 1872 году), разумеется, прояснив в ней авторские указания и сопроводив ее в некоторых местах необходимыми поясн-

[1] В таком ключе следует, вероятно, воспринимать и мнение Алумяна: «...Мы уверены в большей (в сравнении с редакцией Шнабеля. — *А. М.*) целесообразности обращения к редакции Гольденвейзера, несмотря на ее некоторую сухость и академичность. Хочется подчеркнуть, что редакция Гольденвейзера своей глубокой научностью и точностью, отсутствием слишком большого субъективизма сыграла и продолжает играть важную роль в академическом воспитании исполнительской молодежи. Это настоящая школа для многих и многих. И все-таки она в какой-то степени сковывает фантазию, прививает слишком аскетичное отношение к творчеству Бетховена. Здесь слишком все регламентировано. Все сказанное выше наталкивает на мысль о необходимости нового издания сонат Бетховена» (2, *138*).

нениями[1]. «Всего больше научишься на фортепиано, слушая Бюлова» (5, *194*), — заметил после бюловского выступления в концерте с шестью сонатами Бетховена Николай Рубинштейн, который необычайно высоко ставил немецкого музыканта и, как известно, настойчиво приглашал на работу в Московскую консерваторию. П. И. Чайковский писал, что «Бюлов — гениальный дирижер; нельзя более совершенно исполнять "Героическую симфонию"» (20, *310*). Редакцию Бюлова весьма ценили Г. Г. Нейгауз и С. Е. Фейнберг (хотя и критиковали некоторые ее стороны). Заманчива идея дополнить ее исполнительскими указаниями (весьма скупыми, правда) из листовской редакции бетховенских сонат, тем более что сам Бюлов ссылается на исполнительские достижения своего учителя и друга. Обратим внимание на то, что известный пианист А. Брендель, сам принимавший участие в подготовке уртекстов, играет некоторые фрагменты сонат Бетховена по редакции Бюлова (например, удвоения басов в ор. 106).

Но сколь бы ни были интересны (отнюдь не только в историческом смысле) наиболее выдающиеся редакции разного времени, первостепенное внимание должно быть уделено, конечно же, оригинальному авторскому тексту. И эту возможность в наилучшем виде предоставляют современные уртексты бетховенских сонат. Вообще внимание к максимальной чистоте авторского текста в последнее время еще более усилилось: появилось множество факсимильных изданий и изданий типа «уртекст плюс факсимиле» (значение автографа в работе исполнителя рассматривал на примере бетховенской «Аппассионаты» Д. Д. Благой — см.: 9).

Отмеченная в начале статьи публикация издательством «Музыка» нового уртекста 32-х бетховенских фортепианных сонат таким образом органично вписывается в русло главенствующих современных тенденций в мировом нотоиздании.

Этот уртекст был впервые опубликован в 1952—1953 гг. в Мюнхене известной фирмой «Хенле», специализирующейся только на издании уртекстов. Текстологическую работу провела Б. Вальнер — исследовательница старинной музыки, автор работ по музыкальному искусству, практике музицирования и инструментарию эпохи Возрождения. Она, в частности, подготовила к печати факсимильное издание так на-

[1] Эта мысль высказывалась ранее И. З. Зетелем: «Остается пожелать, чтобы достоянием наших пианистов вслед шнабелевской стала не менее значительная, хотя и охватывающая лишь поздние бетховенские сонаты, редакция Г. Бюлова, которую высоко оценивал Г. Нейгауз, считая ее изучение обязательным для своих учеников» (21, *93*).

зываемой «Буксгеймской органной книги» XV в., а также уртекст клавирных пьес Моцарта (1951). Обладая большим опытом и знаниями в области текстологии, Вальнер проделала огромную работу по пересмотру всех оригиналов, рукописных копий и первых прижизненных изданий (для сравнения укажем, что А. Б. Гольденвейзер опирался в своей редакции в основном на уртекстовое издание К. Кребса 1896 года, о чем свидетельствуют наблюдение Благого и фонды домашней библиотеки редактора; кребсовское издание было перепечатано в 1953 году издательством «Ширмер» в Нью-Йорке). О том, что подготовленный Вальнер текст в целом отвечает требованиям, предъявляемым и сегодня, свидетельствует тот факт, что он перепечатан в 1980 году с добавлением лишь нескольких примечаний и включен в издаваемое с 1961 года фирмой «Хенле» Новое полное собрание сочинений Бетховена.

Аппликатура в указанном уртексте принадлежит известному немецкому пианисту и педагогу К. Хансену, ученику Э. Фишера (в 1984 году советские любители музыки смогли приобрести его запись с оркестром под управлением В. Фуртвенглера Четвертого концерта Бетховена). Аппликатурные решения Хансена привлекают простотой, лаконизмом и естественным использованием разнообразных возможностей, включая, например, не только привычное подкладывание, но и перекладывание пальцев или принцип автоматического выполнения штрихов посредством аппликатуры (этот способ часто связывают с давшим ему сильное развитие Шнабелем, хотя такого рода приемы восходят еще к Бюлову, Листу и в конечном счете к самому Бетховену). Понятно, что вся авторская аппликатура награвирована особым шрифтом (это, кстати, не всегда до конца осуществлено в редакции Гольденвейзера).

Как отмечено в издательской аннотации, уртекст фирмы «Хенле» представляет собой точный авторский текст и воспроизводит все сохранившиеся исполнительские указания самого Бетховена; в нем прокомментированы важнейшие особенности манеры авторского письма, касающиеся главным образом штрихов и мелизмов. Выход из печати этого издания означает появление впервые опубликованного у нас «чистого» уртекста всех 32-х фортепианных сонат великого немецкого композитора.

Говоря о бетховенских уртекстах, нельзя не сказать, что подлинный нередактированный текст композитора весьма богат в сравнении, скажем, с оригинальными текстами Гайдна и Моцарта и, тем более, И. С. Баха (кстати, именно баховские уртексты, раньше всего опубликованные у нас, своей пугающей «пустотой» оттолкнули многих от всяких уртекстов вообще, вызвали своего рода «уртекстофобию»). Бетховенский текст можно уже назвать «редакцией» самого автора. Назвать, конечно, лишь условно, —

ведь даже бетховенская рукопись не дает полного представления о том, каким же образом Бетховен интерпретировал собственные сочинения (впрочем, и редакция не дает исчерпывающей информации о трактовке редактора — закономерно, что как только появилась звукозапись и вместе с ней возможность создавать более совершенные «звучащие редакции», число «письменных редакций» резко пошло на убыль). Любая нотная запись, как известно, — далеко не идеальная система фиксации замысла композитора, и надо, разумеется, иметь глаза самого Бетховена, чтобы в его тексте видеть все то, что он в него заключил.

Кроме того, всякий уртекст неизбежно несет на себе воздействие, хоть и небольшое, того лица, которое готовило, пусть не редактируя, текст к печати. Не случайно разные уртексты отличаются друг от друга. В уртекстах фортепианных сонат Бетховена принято унифицировать точки и клинья над нотами. Этой позиции придерживалась и Б. Вальнер. Лишь Й. Фишер (фирма «Петерс» в Лейпциге) в своих публикациях уртекстов отдельных сонат, о которых упоминалось вначале, дает два разных знака *staccato*, что является новым и принципиально важным для современной издательской практики. Ведь Бетховен четко различал эти обозначения. В письме скрипачу К. Гольцу он писал в 1825 г.: «Если над нотой стоит точка, то нельзя превращать ее в клин и наоборот. Это не одно и то же» (см.: 3, *54*). Однако композитор выставлял эти знаки весьма неразборчиво (в результате чего решение данного вопроса остается неоднозначным), и большинству тех, кто готовил уртексты сонат к изданию, за исключением Й. Фишера, приходилось, вопреки желанию композитора, нередко превращать клинья в точки (пианисты должны всегда об этом помнить). По мнению Фишера, в финале «Лунной сонаты» восьмые, завершающие восходящие волны шестнадцатых, однозначно подчеркнуты композитором с помощью клиньев *staccato*. В «Аппассионате» также немало фрагментов, где Бетховен предписывает этот прием, что и фиксирует в своем издании Фишер. (Заметим, что Д. Д. Благой, исследовав автограф «Аппассионаты», отмечал достаточную очевидность клиньевого обозначения *staccato* в ряде эпизодов — см.: 9.)[1]

Уртексты Й. Фишера, распространявшиеся в СССР, снабжены развернутыми сопроводительными статьями (на немецком и английском языках), где содержится много интересных наблюдений и замечаний о

[1] Необходимо отметить, что различные знаки *staccato* как в виде точек, так и в виде клинышков (или вертикальных черточек) восстановлены по рукописям и первым изданиям в некоторых уртекстах бетховенских фортепианных вариаций (см.: 51) и багателей (см.: 47).

публикуемых сочинениях. В этом плане, пожалуй, наиболее примечательно подготовленное им издание сонаты «für das Hammerklavier». Представляется целесообразным остановиться на нем несколько подробнее, поскольку Большая соната ор. 106 ставила и ставит перед редакторами и исполнителями ряд особенно трудных и по-разному решаемых проблем.

На основе тщательного изучения множества нотных источников и переписки Бетховена редактор возродил тот порядок следования частей, который был в первом лондонском издании сонаты 1820 года. В приложении к списку опечаток, направленному Бетховеном своему ученику Ф. Рису, композитор указал, что Adagio — II часть, а скерцо — III. Такую последовательность Й. Фишер квалифицирует как «последнюю волю» автора и указывает, что одновременно она была и первой, судя по эскизам произведения. Напомним, что в упомянутом письме к Рису Бетховен предлагал либо опустить Largo перед фугой, либо опубликовать только I часть и скерцо, либо вовсе снять Largo и фугу и оставить лишь Allegro, Adagio и скерцо (последний из вариантов и был осуществлен Рисом, а интродукция с фугой были опубликованы отдельно). Фишер подтверждает правомерность такой последовательности частей при помощи музыковедческого анализа: во вступлении к фуге подхватывается ритм скерцо, а на границе между Allegro и Adagio образуется секундовая мелодическая связка (*b* — *a*), типичная для стыка частей в ряде бетховенских произведений, например, в переходе к финалу в Пятом фортепианном концерте. Примечательно, что эту связку в сонате создают две ноты первого такта Adagio, который Бетховен добавил спустя полгода после отправки рукописи!

В обширном предисловии Й. Фишер интересно анализирует интонационный строй сонаты ор. 106 и показывает, в частности, как в нем отразилась работа композитора над ор. 108 — обработками 150 шотландских, ирландских и валлийских песен. В частности, «трель темы фуги, — по мнению редактора, — определенно внушена барабанной дробью, которая начинает каждую пьесу шотландских волыночных оркестров».

Любопытно, что, по сообщению Фишера, скерцо в тетради эскизов первоначально обозначено как менуэт и должно исполняться именно в темпе менуэта, чтобы расслышать все детали.

Что касается знаменитой фуги, вызывавшей столь разноречивые отклики (например, Г. Келлер, известный как редактор произведений Баха и Скарлатти, назвал ее «прыжком вниз головой в холодную бурную воду» и посоветовал не играть, ссылаясь на упомянутое письмо Бетховена Рису), то Фишер приводит малоизвестное замечание Бетховена, дошедшее до нас в пересказах В. Ленца и К. Гольца: «Сделать фугу —

не проблема, я их сделал десятки в годы моего ученичества. Но фантазия тоже хочет утвердиться в своем праве, и сегодня нужно в дошедшую до нас из старого времени форму привнести *другой*, действительно *поэтический элемент*». Редактор рекомендует играть финал сонаты не как «грандиозную фугу», а исполнять часть очень быстро как «импрессионистическое живописание звуком» (цит. по: 48).

В связи с сонатой ор. 106 Бетховена всегда возникает вопрос об авторском метрономе в I части, который почти всем представляется слишком быстрым (нам известна лишь одна и, на наш взгляд, небезуспешная попытка выполнить темповое предписание композитора, принадлежащая пианисту Фридриху Гульде). Существует много версий о причинах «ошибки» Бетховена: он-де пользовался неисправным метрономом или якобы смотрел на шкалу метронома под большим углом и т. п. Установлено, что композиторы, как правило, обозначают более быстрый темп, чем тот, в котором сами же исполняют свою музыку (правда, А. Брендель по этому поводу пишет, что он «даже в воображении» считает бетховенский темп чересчур подвижным). Наконец, существует гипотеза, имеющая как сторонников, так и противников, что мы сегодня вообще неверно понимаем метрономические обозначения, выставленные в первые десятилетия XIX века, и что в соответствии с практикой того времени в темпах Allegro и Presto следует играть в два раза медленнее, чем предписано указаниями метронома (см.: 52). Эта сложная проблема требует специального изучения. Й. Фишер, говоря о метрономе, ограничивается лишь тем, что приводит слова Бетховена по поводу Девятой симфонии, когда композитор после периода увлечения изобретением Мельцеля несколько охладел к нему: «Не нужен никакой метроном! Обладающие правильным чувством в нем не нуждаются, а у кого его нет, тому и он не поможет, тот все равно убегает вместе с оркестром».

В сонате для молоточкового клавира есть одно место, постоянно вызывающее споры среди пианистов, которые обычно более чем спокойно относятся к сугубо текстологическим проблемам. Речь идет о последних двух тактах перед репризой в I части, где *ais* в басу перед B-dur многие музыканты считают опиской автора. Мнения исполнителей и редакторов расходятся. «*Ais* естественней!» — восклицал д'Альбер. Бюлов отмечал, что «усовершенствователи» Бетховена меняли *ais* на *a*, «снижая этим энгармоническую гениальность до уровня хроматической тривиальности». А. Б. Гольденвейзер пишет о «смелой модуляции». Однако большинство редакторов указывает *a* либо прямо перед нотами (как, например, А. Казелла), либо в скобках над нотой со знаком вопроса (как, например, К. Мартинсен). В «Размышлениях о музыке»

А. Брендель пишет: «Я никогда не сомневался в правильности *a*: мне кажется очевидным, что Бетховен в силу бесспорности гармонического процесса забыл поставить бекар. Тот, кто предпочитает разумным соображениям "гениальную дерзость", должен спросить себя, полезна ли нам в этом месте неожиданная дерзость басового хода». П. Бадура-Скода посвятил вопросу «*a* или *ais*» целую статью (см.: 45) и в результате своего исследования пришел к выводу о необходимости *a*; по его мнению, *ais* может быть только «чудом», поскольку такая модуляция ни в одном другом бетховенском сочинении не встречается. Й. Фишер, как и К. Аррау, оставляет *ais* без комментариев, в то время как редактор упомянутого вначале венгерского уртекста указывает в скобках *a*, хотя в предисловии отмечает свою приверженность «уникальному *ais*»...

Немало ценного и поучительного, заставляющего еще раз задуматься над, казалось бы, ясными вопросами, можно найти в послесловиях Й. Фишера к его изданиям других бетховенских фортепианных сонат. Примечательно, в частности, обнаружение лишней ноты в финале «Лунной» (т. 159, первая шестнадцатая *cis* — нижняя в аккорде правой руки), которая попала во все другие уртексты[1].

Необходимо обрисовать еще одну значительную редакторскую работу последних десятилетий. Речь идет о редакции выдающегося пианиста К. Аррау всех фортепианных сонат Бетховена. На наш взгляд, это, пожалуй, идеальное на сегодняшний день издание типа «уртекст плюс редакция». Текстологическая подготовка, обеспечивающая по возможности наибольшую чистоту в передаче подлинного бетховенского текста, проведена известным музыковедом Л. Хофман-Эрбрехтом. Все исполнительские рекомендации Аррау, помещенные в самом нотном тексте, четко отделены от композиторских обозначений. Одно из несомненных достоинств редакции — прежде всего психологического свойства — состоит в том, что указаний редактора не слишком много, и они, с одной стороны, не закрывают и тем более не вытесняют авторские исполнительские ремарки, а с другой, как говорится, не «давят» на интерпретатора, не подавляют его творческой инициативы. Дополнения Аррау везде помещены в квадратные скобки (это относится к различным обозначениям динамики и характера туше, немногочисленным обозначениям педализации, редким темповым пояснениям). Весьма малочисленные подсказки, касающиеся фразировки

[1] Об ошибках, попадающих даже в уртекстовые издания сочинений Бетховена и других композиторов, пишет П. Бадура-Скода (см.: 46).

и артикуляции, осуществлены редактором с помощью точечных лиг. Часто используемый Аррау знак запятой, призванный привлечь внимание к расчлененности в развертывании музыки, также везде взят в скобки (сами по себе эти указания не вызывают возражений, однако в записях исполнения самого Аррау их реализация в виде разделительных цезур представляется иногда чрезмерной). К специфическим для редакции знаменитого пианиста знакам относится и помещение после многих динамических указаний Бетховена буквы *s*, во всех случаях обведенной кружком (сокращение слова «subito»), что призвано подчеркнуть внезапность и резкость в переходе к контрастирующему уровню динамики. В небольших приложениях в конце каждого тома приведены рекомендуемые Аррау метрономические указания темпов исполнения частей, дополненные в скобках метрономом К. Черни из его «Школы» ор. 500. Здесь же предложена расшифровка некоторых мелизмов; в основном тексте такая расшифровка практически предопределена при помощи выставленной аппликатуры.

Едва ли не самая примечательная особенность редакции Аррау — интереснейшая, во многом необычная аппликатура (само собой разумеется, что бетховенские аппликатурные указания полностью сохранены и награвированы специальным шрифтом). Это одна из сторон редакции, которая, думается, сможет удовлетворить тех исполнителей и педагогов, которые ожидают от новых изданий новых творческих решений и новых импульсов для последующих самостоятельных поисков и размышлений.

Стремление редактора предохранить пианиста от малейших ненужных кистевых растяжений и напряжений рождает аппликатуру, призванную обеспечить условия для игры максимально свободными и собранными руками. Например, первые звуки трезвучия f-moll «Аппассионаты» берутся Аррау последовательно 5, 2, 1 пальцами правой руки, в то время как Гольденвейзер и Хансен используют 3, 2, 1 пальцы. Терции в правой руке в начале «Авроры» Аррау предлагает играть 1 и 5 пальцами в отличие от наиболее распространенного варианта исполнения 2 и 4 пальцами. Аррау нередко предлагает аппликатуру, при которой соседние клавиши нажимаются не соседними пальцами. Примером может служить окончание трели в предпоследнем такте Девятой сонаты, которое рекомендовано исполнять 1, 3, 5 пальцами правой руки (вместо привычных 1, 2, 3). Такая аппликатура выбрана, конечно, не в расчете на маленькие руки исполнителя, а продиктована, по всей видимости, желанием достичь в быстром движении особой от-

четливости и хлесткости пальцевого удара при полной свободе мышц кисти и при отсутствии каких-либо растяжений в пясти руки, которые могут вызвать зажим[1].

Часто заключительный звук в восходящих пассажах правой руки предписывается брать не 4 или 5 пальцами, как обычно, а большим пальцем, используя таким образом его индивидуальные особенности. Именно этим пальцем предлагает редактор исполнять начальный бас в Двадцать девятой сонате или «удары судьбы» в кульминации «Аппассионаты» (в таком использовании Аррау 1-го пальца есть общее с некоторыми аппликатурными принципами Шнабеля).

Наиболее специфична используемая Аррау аппликатура сдвоенных пальцев, когда одна клавиша берется одновременно двумя сомкнутыми пальцами сразу. Чаще такой способ игры применяется редактором для подчеркивания звучаний *forte* и *fortissimo*, например, в I части Шестнадцатой сонаты (сомкнутые 1 и 2, 4 и 5 пальцы левой и правой рук), в I части Семнадцатой сонаты (сдвоенные 1 и 2, 3 и 4 пальцы правой руки), в окончании Двадцать шестой и в I части Двадцать девятой сонаты («связанные» 4 и 5 пальцы левой и правой рук) и т. д. Надо сказать, что этот своеобразный аппликатурный прием берет начало от одного из фортепианных упражнений Бетховена, где композитор предписывает использовать в звучности *fff* сдвоенные 3 и 4 пальцы левой руки для извлечения скачкообразных басов (см.: 8). Такое новаторское для тех времен средство отвечало задаче достигнуть экстраординарной громкости и впечатляющей мощи, массивности звучания: «Должно трещать» («Brechen muß es»), — обычно говорил Бетховен по поводу исполнения фрагментов *fortissimo*, и фортепиано, изготовленные до 1810 года, как свидетельствует К. Черни, не выдерживали его напора (см.: 49). Этот бетховенский прием и развивает Аррау в своей редакции (А. Б. Гольденвейзер в кульминации I части «Аппассионаты» перед репризой также советует использовать 1 и 2 сомкнутые пальцы левой руки).

Однако Аррау рекомендует аппликатуру сдвоенных пальцев не только при насыщенной звучности, но и при динамике *pianissimo*, например, в начале финала «Авроры» (бас — 4 и 5, а первые звуки мело-

[1] Полную противоположность указанному приему можно усмотреть в рекомендации Шнабеля (подмеченной И. Зетелем — см.: 21) играть в медленном темпе отстоящие друг от друга звуки соседними пальцами: напряжение в руке, возникающее от растяжения кисти, должно, вероятно, подчеркнуть «вокаловесомость» мелодического интервала, вызвав неизбежную из-за аппликатуры оттяжку второго звука интонации.

дии — 1 и 2 сомкнутыми пальцами левой руки), в басу в заключении Largo e mesto из Седьмой сонаты или в конце II части Семнадцатой сонаты (соединенные 1 и 2 пальцы левой руки). В отмеченных случаях, вероятно, сказалось стремление редактора к извлечению мягчайшего, но при этом достаточно наполненного звука, поскольку «связанные», сомкнутые пальцы неизбежно вводят в действие руку в целом.

Конечно, далеко не всех убедят аппликатурные и другие рекомендации Аррау (возможно, наиболее спорным и субъективным является использование в тихой звучности сильных сдвоенных 1 и 2 пальцев), но, без сомнения, наблюдения и находки большого мастера, плоды его многолетней работы над бетховенскими сонатами весьма и весьма поучительны.

Возвращаясь к разговору об уртекстах, следует, на наш взгляд, задуматься о возможностях наиболее эффективного их использования в исполнительском и педагогическом процессе. Дело в том, что любой уртекст, даже самый совершенный, давая в руки исполнителя подлинный текст — что само по себе принципиально важно, — автоматически не гарантирует стилистически чуткого прочтения, хотя и создает наилучшие предпосылки для этого. Более опытному музыканту такой текст, несомненно, многое прояснит, подскажет, откроет простор для его фантазии, неискушенный же исполнитель, лишенный опеки знающего педагога, может поначалу встретиться с затруднениями и подчас запутаться даже в том, что приемлемо разъяснено в самых «плохих» редакциях. (Кстати, пользуясь «устаревшими» — по нынешним меркам — редакциями, некоторые крупные музыканты достигали выдающихся художественных результатов, — причем нередко совсем не тех, к каким их направляли указания редакторов.) Сказанное относится к использованию не только уртекстов Бетховена, но, быть может, в еще большей степени — уртекстовых изданий Моцарта, Гайдна, Баха. И все же мы считаем необходимым обучение даже учеников ДМШ и училищ прежде всего именно на уртекстах: только на такой основе можно подлинно творчески воспитывать учащихся. Эту мысль отстаивал еще Л. А. Баренбойм, писавший, что «с детского возраста ученик должен быть приучен работать над музыкальным произведением по подлинным авторским текстам» (6, *205*).

Разумеется, в таком случае для полноценной работы с уртекстами необходимо серьезное изучение всей имеющейся литературы — исторической, методической, исследовательской, — позволяющей лучше узнать исполнительские и общекультурные традиции того или иного

времени, полнее раскрыть значение тех или иных исполнительских обозначений и т. д.[1]

Для понимания особенностей бетховенского фортепианного стиля, например, весьма ценны работы Н. Л. Фишмана (41; 42), А. Д. Алексеева (1), ряд статей и исследований последних лет (см.: 24; 25; 35; 36; 44). В этом важном деле весьма полезными могли бы оказаться и новые переводы (хотя бы частичные) наиболее значительных школ и трактатов XVIII и первой половины XIX веков, замечательных «Памятников музыкальной педагогики» — так можно было бы озаглавить целую серию изданий, которые включали бы в себя существенные для современного исполнителя разделы трудов И. И. Кванца, Ф. В. Марпурга, К. Ф. Э. Баха, Л. Моцарта, Д. Тюрка, М. Клементи, И. Н. Гуммеля, К. Черни, И. Ф. Кирнбергера, И. Г. Зульцера, Г. К. Коха, А. Б. Маркса, В. Ф. Ленца и многих других. Целесообразно выпустить материалы исследований Л. В. Кириллиной (кстати, изначально связанные с бетховенской тематикой) о трактатах XVIII — начала XIX веков. Думается, нашему читателю были бы небезынтересны наблюдения, изложенные в книгах и статьях известных зарубежных исполнителей — Й. Демуса, П. Бадуры-Скоды[2], А. Бренделя, Ф. Гульды.

Располагая всем имеющимся и постоянно пополняемым массивом исторических знаний, любой обладатель уртекстов вполне может выработать свой взгляд на произведение, прочувствовать его образный строй, установить для себя (хотя бы предварительно) определенные темповые,

---

[1] Э. Рац пишет по этому поводу в предисловии к изданию фортепианных вариаций Бетховена: «Только точное знание исполнительской практики соответствующего времени может привести к логичному исполнению. Благодаря этому ответственность, которая ложится на исполнителя, значительно возросла. Стремление снять с исполнителя эту ответственность породило издания XIX в.; но так как эти издания часто опираются на недостаточное знание исполнительской практики и на ярко выступающее на передний план субъективное понимание, зачастую было почти невозможно угадать первоначальную волю композитора. Этот недостаток пытаются устранить уртекстовые издания. Они, однако, требуют дополнения такими комментариями, которые информируют исполнителя, а также учащегося о том, как следует читать эти тексты. Учение об исполнительстве не входит в тексты шедевров, которые должны оставаться нетронутыми; оно — дело специальных исследований и учебников. В этом состоит различие между нашей сегодняшней позицией и позицией начала XX столетия» (51, *VI*).

[2] Замечания Бадуры-Скоды о Седьмой (ор. 10 № 3) и Пятнадцатой (ор. 28) сонатах Бетховена приведены в одной из статей Н. А. Копчевского (см.: Музыкальное исполнительство. — Вып. 11. — М., 1983).

динамические решения, варианты расшифровки мелизмов и т. д. Напомним, например, столь важные для понимания смысла бетховенских лиг разъяснения Фейнберга: «Вряд ли Бетховен не понимал, что это (отрезок, помеченный несколькими лигами. — *А. М.*) одна фраза, одно дыхание, но это не один смычок... Нужно всегда представить себе, как будет исполнена данная лига на струнном инструменте — каким смычком, каким штрихом, а потом постараться на фортепиано достигнуть того эффекта, который доступен струнному инструменту. И в этом отношении лиги Бетховена дают нам гораздо больше, чем эти исправленные лиги, которые мы имеем в издании Бюлова, Ламонда и некоторых других изданиях» (39, *217*). Вдумчивый исполнитель, несомненно, познакомится также с наблюдениями Браудо о мере расчлененности и о различных способах выявления лиг артикуляционного характера (см.: 12). Укажем еще, в частности, что вертикальные черточки или клинышки над нотой в музыке XVIII — начала XIX веков имели несколько разных значений: и своеобразный акцент, и определенная степень укорочения, и мягкое подчеркивание конца фразы или мотива для отделения от последующего (см. об этом: 51), и — более обобщенное — *espressivo* (см.: 12, *187*).

Для формирования такой эрудиции, то есть подлинного историзма мышления, исключающего те наивно-дилетантские наложения одного стиля на другой, которые критиковались многими музыкантами[1], роль уртекстов и всей группирующейся вокруг уртекстов информации трудно переоценить. Но следует ли из этого, что теперь все редакции надлежит выбросить на свалку истории как никому не нужный хлам? Такой прямолинейный подход совершенно неверен и даже опасен, как вообще опасно и вредно любое шараханье из одной крайности в другую. В редакторских работах крупнейших музыкантов прошлого аккумулирован огромный интеллектуальный и эмоциональный опыт, игнорировать который было бы по меньшей мере нелепо и безрассудно, как неразумно и глупо было бы пренебрегать уроками выдающихся исполнителей и педагогов. Даже то, что кому-то сейчас в них неблизко, — способно (по принципу «от противного») сделать более ясным его современный, в чем-то иной подход и (благодаря действию «эффекта бумеранга») укрепить сомневающегося в собственной правоте. Да и «неудачные» редакции во многом поучительны: как сказал один философ, «нам требуется история

[1] Фейнберг, например, отмечал недопустимость такого исполнения, когда «невыполненное в сонате Бетховена *sforzando* неожиданно обнаруживается в мазурке Шопена» (40, *85*).

в ее полном объеме, если мы не хотим впасть в ее старые ошибки» (правда, об «ошибках» в искусстве вряд ли стоит говорить). Здесь привлекателен подход Белинского к переводам классики, которые в известном смысле можно сравнить с музыкальными толкованиями: «Во Франции и особенно в Германии сделано по несколько переводов всех сочинений Шекспира, — и новый перевод там не убивал старого, но все они читались для сравнения, чтобы лучше *изучить* Шекспира» (7).

Вот почему, на наш взгляд, после «уртекстового этапа» работы совершенно необходимо изучить весь накопленный опыт интерпретаций сочинения, закрепленный ли непосредственно в нотном тексте (собственно редакции и обработки), зафиксированный ли с помощью звукозаписи (своего рода «звучащие редакции»), запечатленный ли посредством букв на страницах музыковедческих исследований («словесные редакции-истолкования»). Поучительно мнение Шнабеля, что с редакциями бетховенских сонат, включая и принадлежащую ему, следует «лишь консультироваться для сравнения после долгих самостоятельных размышлений и углубленного изучения» (см.: 22, *69*). Необходимо — в качестве своеобразного обоснования своего собственного взгляда — осмыслить жизнь произведения в истории культуры (процесс, суть которого известный теоретик искусства М. М. Бахтин определял как «растущий смысл» и «переакцентуации», а С. Е. Фейнберг образно писал о присущих великим произведениям «рессорах времени»). Это тем более необходимо сейчас, когда множественность и разнообразие (нередко противоположность) точек зрения на проблемы исполнения музыки прошлого весьма велики, и то, что одним представляется историческими заблуждениями, другими объявляется плодотворнейшей жизненной традицией, и наоборот. Недаром наше время охарактеризовали еще одним крылатым выражением — «*эпоха стилей*».

Стили интерпретации бетховенской музыки — обширная и сложная тема для самостоятельного исследования. Ряд ее важных сторон рассмотрен, например, в работах Л. М. Гинзбурга (16), Л. Н. Раабена (33). В последней, на основе анализа игры выдающихся музыкантов XX века, прослеживаются, в частности, такие исполнительские тенденции, как романтические и антиромантические, классицистские, экспрессионистические, чувствительно-сентиментальные, академические. В связи с этой проблемой С. Е. Фейнберг отмечал: «Современный пианист, исполняя Бетховена, неизбежно романтизирует его музыку. При этом на первый план выдвигается романтическая струя, прорывающаяся сквозь творчество сурового гения. Но романтика и связанный с ней автобиографический лиризм — не единственное начало этого поражающего нас

творчества... Пианист должен активизировать и другую сторону: величественную оркестральность, суровую архаику, временами — гипертрофированную полифонию» (38, *80*). Вместе с тем Фейнберг справедливо предостерегал от упрощенного трафаретного представления о Бетховене как «непременном титане, не знающем никаких человеческих слабостей». «Если мы углубимся в бетховенские фортепианные сонаты, которые являются самым интимным выражением его творческого духа, — подчеркивал замечательный музыкант, — то увидим, что они изобилуют исключительно разнообразными настроениями, далеко не всегда грозными и величественными, но часто смутными, нежно-грустными, тонкими, лирическими. Я даже не знаю, какие определения подобрать к обширному спектру бетховенских переживаний» (40, *562*). Необычайное богатство художественного мира Бетховена, его место в истории музыкальной культуры и как гениального завершителя достижений предшественников, и как провозвестника новых путей в искусстве предопределяют особое разнообразие в интерпретаторских прочтениях его сочинений.

Полюсами в совокупности всех исполнительских взглядов — на творчество не только Бетховена, но других композиторов прошлых столетий — являются, с одной стороны, сугубо архаизирующий, «музейный», исторически-стилизаторский подход, с другой — сугубо осовременивающие, вне- или надисторические, универсалистские концепции. Разумеется, это крайние позиции, редко встречающиеся в чистом виде, но что интересно: уртекст, как ни парадоксально, одинаково нужен и тем и другим! Первым — чтобы «археологически» достоверно воссоздать мельчайшие детали текста и обстановку эпохи. Вторым уртекст необходим, чтобы, презрев «сувенирную продукцию» и отбросив какие бы то ни было исполнительские условности, счистив «ржавчину древности» (Гегель), отринув искусственность, «подделку» и «маскарад», всякую «сознательную» опору на культуру, максимально свободно и естественно приблизить к современности — но не редакторские мысли, а идеи самого композитора!

Так «*эпоха уртекстов*» смыкается с «*эпохой стилей*».

Не менее нужен уртекст, конечно, и большинству музыкантов, занимающих ту или иную промежуточную позицию между двумя обозначенными «берегами» и стремящихся определить в передаче «характера той эпохи, музыку которой мы играем», ту грань, «переходить за которую было бы уже нарушением художественной правды» (А. Б. Гольденвейзер), настойчиво ищущих свою меру, свой баланс в соотношении эрудиции и непосредственного, «озаренного лучами интуиции»

восприятия (Г. Г. Нейгауз), свой индивидуальный способ соединения «замысла автора с устремлениями нового времени» (С. Е. Фейнберг), свой вариант слияния «времени, которое отражено в музыкальном произведении, и времени, в котором живет интерпретатор» (Л. А. Баренбойм), свой компромисс «между историческим познанием и миром чувств нашего времени» (П. Бадура-Скода), свой «синтез традиций и ощущения современности, познания стиля и живого чувства» (В. Гизекинг). Кстати, не забудем еще одну крылатую характеристику нашего века — «*эпоха синтеза*»...

Использованная литература

1. *Алексеев А.* Из истории фортепианной педагогики: Хрестоматия. — Киев, 1974.

2. *Алумян С.* Сонаты Бетховена в редакции Артура Шнабеля // Исполнитель и музыкальное произведение: Сб. науч. тр. / Моск. консерватория. — М., 1989.

3. *Аронов А.* Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. — М.—Л., 1965 [1].

4. *Баренбойм Л.* Аппликатурные принципы Артура Шнабеля // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. — Вып. 3. — М., 1962 [2].

5. *Баренбойм Л.* Николай Григорьевич Рубинштейн. — М., 1982.

6. *Баренбойм Л.* Размышления о музыкальной педагогике // *Баренбойм Л.* За полвека: Очерки. Статьи. Материалы, — Л., 1989.

7. *Белинский В.* Полн. собр. соч. — Т. 8. — М., 1955.

8. *Бетховен Л., Клементи М., Штейбельт Д.* Избранные этюды и упражнения. — Л., 1985.

9. *Благой Д.* Автограф и исполнительское прочтение сонаты ор. 57 («Аппассионата») // Бетховен: Сб. статей. — Вып. 2. — М., 1972.

10. *Благой Д.* Комментарии редактора, исполнителя, педагога // Музыкальное исполнительство. — Вып. 7. — М., 1972.

11. *Благой Д.* Труд большого музыканта // *Гольденвейзер А.* 32 сонаты Бетховена: Исполнительские комментарии. — М., 1966.

12. *Браудо И.* Артикуляция. — Л., 1961.

13. *Брендель А.* Размышления о музыке. Интервью: Сокр. перевод с нем. Г. В. Бариновой. — М., 1981. — Рукопись / Библиотека Моск. консерватории.

14. *Гизекинг В.* Интерпретация Баха на концертном рояле // Исполнительское искусство зарубежных стран. — Вып. 7. — М., 1975.

15. *Гинзбург Г.* Статьи. Воспоминания. Материалы. — М., 1984.

[1] См. в настоящем сборнике, с. 140—162.

[2] См. в настоящем сборнике, с. 118—139.

16. *Гинзбург Л.* Дирижер и партитура. О дирижерских ретушах Г. Малера. Дирижерские ретуши Ф. Вейнгартнера // *Гинзбург Л.* Избранное. — М., 1981.

17. *Голубовская Н.* О музыкальном исполнительстве. — Л., 1985.

18. *Гольденвейзер А.* 32 сонаты Бетховена: Исполнительские комментарии. — М., 1966.

19. Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. — М., 1975.

20. Дни и годы П. И. Чайковского. — М.— Л., 1940.

21. *Зетель И.* В редакции Артура Шнабеля // Сов. музыка. — 1973, № 1.

22. *Керзон К.* О моем учителе // Исполнительское искусство зарубежных стран. — Вып. 3. — М., 1967.

23. *Конен В.* К проблеме «Бетховен и его последователи» // Бетховен. Сб. статей. — Вып. 1. — М., 1971.

24. *Магазинник М.* Исполнительский стиль Г. Бюлова и традиции романтизма // Стилевые вопросы исполнительской интерпретации: Сб. науч. тр. / Моск. консерватория. — М., 1985.

25. *Магазинник М.* Фортепианная редакция как проблема стиля (на материале сонат Бетховена в редакции Г. Бюлова). — Автореф. канд. дис. — М., 1985.

26. *Меркулов А.* Клавирные сочинения Моцарта в обработке Грига (к вопросу о романтическом стиле интерпретации) // Исполнитель и музыкальное произведение: Сб. науч. тр. / Моск. консерватория. — М., 1989.

27. *Меркулов А.* Обработки Чайковским клавирной музыки Моцарта // Музыкальная жизнь России в XIX — первой половине XX веков: Сб. науч. тр. / Моск. консерватория. — М., 1990.

28. *Меркулов А.* Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля интерпретации // Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность. — М., 1991.

29. *Мильштейн Я.* Константин Николаевич Игумнов. — М., 1975.

30. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. — М., 1982.

31. Оборин-педагог: Сб. статей. — М., 1989.

32. *Орлов Г.* О бетховенской программности // Людвиг ван Бетховен. Эстетика. Творческое наследие. Исполнительство: Сб. статей. — Л., 1970.

33. *Раабен Л.* Бетховен в интерпретации мастеров XX века // Людвиг ван Бетховен. Эстетика. Творческое наследие. Исполнительство: Сб. статей. — Л., 1970.

34. *Розанов И.* Музыкально-риторические фигуры в клавирных трактатах Франции и Германии первой половины XVIII века // Музыкальная риторика и фортепианное искусство: Сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1989.

35. *Тихонов С.* К. Черни о фортепианных концертах Л. ван Бетховена и аспекты их современной интерпретации // Современные проблемы музыкально-исполнительского искусства: Сб. науч. тр. / Моск. консерватория. — М., 1988.

36. *Тихонов С.* Фортепианные концерты Бетховена (стилевые особенности и интерпретация). — Автореф. канд. дис. — М., 1990.

37. *Тропп В.* Неизвестный Рахманинов // Бетховен Л. Соната № 5. Соната № 8 («Патетическая»): Для фортепиано. — С пометками С. Рахманинова. — М., 1989.

38. *Фейнберг С.* Мастерство пианиста. — М., 1978.

39. *Фейнберг С.* О фортепианной музыке Моцарта и Бетховена: Стенограмма беседы // Пианисты рассказывают. — Вып. 2. — М., 1984.

40. *Фейнберг С.* Пианизм как искусство. — М., 1969.

41. *Фишман Н.* Из педагогических советов Бетховена // Методические записки по вопросам музыкального образования. — Вып. 1. — М., 1966.

42. *Фишман Н.* Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике // *Фишман Н.* Этюды и очерки по бетховениане. — М., 1982.

43. *Цуккерман В.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. — М., 1970.

44. *Чинаев В.* В поисках романтического пианизма // Стилевые особенности исполнительской интерпретации: Сб. науч. тр. / Моск. консерватория. — М., 1985.

45. *Badura-Skoda P.* Ais oder A is der Hammerklaviersonate op. 106 von Beethoven // Gedenkschrift für Günter Henle. — Münch., 1980.

46. *Badura-Skoda P.* Fehler — Fehler!: Einige Anmerkungen zu weitverbreiteten Fehlern in klassischen Notenausgaben // Österreichische Musikzeitschrift. — 1987, № 2—3.

47. *Beethoven L. van.* Bagatellen. Op. 33, Op. 119, Op. 126. Nach Autographen und Originalausgaben herausgegeben und mit Fingersätzen versehen von Alfred Brendel — W., 1973.

48. *Fischer J.* Nachwort in: *Beethoven.* Grosse Sonate für das Hammer-klavier opus 106. — Lpz., 1979.

49. *Fischer J.* Nachwort in: *Beethoven.* Sonate f-moll (Appassionata) opus 57. — Lpz., 1975.

50. *Fischer J.* Nachwort in: *Beethoven.* Zwei Sonaten Es-dur opus 27 № 1, cis-moll opus 27 № 2. — Lpz., 1977.

51. *Ratz E.* Vorwort in: *Beethoven L. van.* Variationen für Klavier. Nach den Autographen, Abschriften und Originalausgaben herausgegeben von Erwin Ratz / Fingersätze von Bruno Seidlhofer. — W., 1973.

52. *Talsma W.* Wiedergeburt der Klassiker. — Bd. 1. — Anleitung zur Entmechanisierung der Musik. — Innsbruck, 1980.

Натан Фишман

Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике

Ровно сто лет тому назад, в 1863 г., немецкому музыковеду Л. Нолю стало известно, что в городе Аугсбурге доживает свой век некая фрау фон Бернгард (урожденная фон Киссов), которой доводилось в юности лично встречаться с Бетховеном. Ноль заканчивал в ту пору свой капитальный труд — трехтомную биографию Бетховена. А фрау фон Бернгард тогда уже перевалило за восемьдесят лет. Естественно, Ноль поспешил с ней познакомиться.

Его встретила, как он рассказывает, изможденная дама в старомодном костюме, сохранившая, однако, живость ума и ясность памяти. Уроженка Аугсбурга, она уже в раннем детстве проявила музыкальные способности, и отец решил ей дать серьезное музыкальное образование. В 1795 г. он привез ее, двенадцатилетнюю девочку, в Вену и определил в число учениц пианиста Иоганна Андреаса Штрейхера. При содействии Штрейхера фрейлейн фон Киссов была пристроена на пансион в дом фон Клюпфельда, секретаря русского посланника в Вене А. К. Разумовского.

Одним из первых учебных заданий, предложенных ей Штрейхером, были только что вышедшие в свет бетховенские сонаты для фортепиано, посвященные Иосифу Гайдну.

«Однажды, — вспоминает фон Бернгард, — мой учитель, с которым я еще мало была знакома, принес мне новые вещи и сказал о них, что ни одна из его учениц не изъявляет желания их играть, так как они им представляются непонятными и слишком трудными. Он спросил меня, не возьмусь ли я за эти пьесы. Это были первые сонаты Бетховена, ор. 2»[1].

Девочке показалось, что она в состоянии справиться с предложенной Штрейхером задачей. Она разучила не только эти, но и другие сочинения молодого маэстро и освоила их настолько, что ее стали приглашать на музыкальные собрания к Лихновским и к Разумовским. Услы-

[1] *Nohl L.* Beethovens Leben. — B. I. — B., 1909. — S. 225—226.

шав свои произведения в ее исполнении, Бетховен, как она утверждает, высоко оценил ее талант и с той поры стал посылать ей экземпляры почти всех своих произведений, выходящих из печати, сопровождая посылки короткими шутливыми записками[1].

Однако, по собственному признанию фон Бернгард, ни одну из этих многочисленных записок она не сочла нужным сохранить. Это заставляет насторожиться. Может возникнуть вопрос: а являются ли воспоминания фон Бернгард, приведенные Л. Нолем, действительно вполне достоверными?

Ответ на этот вопрос дает письмо Бетховена, обнаруженное в 1927 г., спустя шестьдесят с лишним лет после беседы фон Бернгард с Л. Нолем. Правда, то письмо адресовано не ей, а ее учителю И. А. Штрейхеру. Но письмом подтверждаются и существенно дополняются ее воспоминания.

«Милый Штрейхер! — писал Бетховен. — Я должен Вас покорнейше просить об извинении за то, что ответ мой на Ваше любезное письмо столь запоздал. Ответить раньше мне помешала работа, поглотившая меня почти всецело, и я, конечно, не кривлю душой, ссылаясь на эту причину.

Ваша маленькая ученица, дорогой Штрейхер, — не говоря уже о том, что на глазах моих выступили слезы, когда она играла мое Adagio, — привела меня поистине в изумление. Поздравляю Вас с тем, что Вам посчастливилось проявить свое разумение на таком таланте; равным образом рад я и тому, что эта голубушка, при ее таланте, обрела своим учителем именно Вас. Поверьте, дорогой мой Штрейхер, я впервые испытал удовольствие от прослушивания исполнения моего терцета[2], и, право же, это побудит меня писать для фортепиано больше, нежели доныне. Если даже хоть немногим моя музыка понятна, то меня это удовлетворяет. Конечно, с точки зрения исполнительского искусства фортепиано остается пока что наименее культивированным из всех музыкальных инструментов. Часто думают, что в звуке фортепиано слышна только арфа, и мне приятно, дорогой мой собрат, что Вы относитесь к числу тех немногих, кто понимает и чувствует, что фортепиано может и петь, коль скоро играющий способен чувствовать. Я надеюсь, придет время, когда арфа и фортепиано будут рассматриваться как два совершенно различных инструмента.

Попутно замечу, что Вы можете позволить своей маленькой ученице играть где угодно, и, между нами говоря, многих из наших банальных,

[1] Речь идет о периоде до 1800 г., так как в 1800 г. фрейлейн фон Киссов уехала из Вены.

[2] По-видимому, Бетховен прослушал в исполнении фрейлейн фон Киссов не только сонаты ор. 2, но и фортепианную партию из трио ор. 1.

но чванливых шарманщиков она заставит натерпеться стыда. И еще одно: не покажется ли Вам неуместным, любезный Штрейхер, если и я приму кой-какое участие в ее образовании, или, вернее — позабочусь об ее успехах? Ибо отнюдь не желая Вам льстить, я должен сказать, что не мог бы сообщить ей ничего большего и лучшего, нежели Вы. Я бы только наблюдал за ее успехами и подбодрял в продвижении вперед.

Теперь прощайте, дорогой Штрейхер, и продолжайте быть мне другом, как и я — всецело Ваш

Искренний друг *Л. в. Бетховен.*

Надеюсь, что вскоре смогу навестить Вас лично, и тогда же сообщу Вам свой адрес. Кланяйтесь от меня Вашей милой жене»[1].

Конечно, говоря о Штрейхере как о своем единомышленнике в вопросах фортепианного исполнительства, Бетховен имеет в виду педагогический метод Штрейхера, сказавшийся на игре его ученицы — фрейлейн фон Киссов. Однако дело не только в этом, и для того чтобы более полно раскрыть значение письма, необходимо сообщить здесь хотя бы самые краткие сведения об адресате.

И. А. Штрейхер родился в 1761 г. в Штутгарте. Он был одним из ближайших друзей юности Ф. Шиллера. С Бетховеном он познакомился в 1787 г. в Аугсбурге у знаменитого в то время фортепианного мастера И. А. Штейна, чьи инструменты, как известно, высоко оценивались В. А. Моцартом. В январе 1794 г. Штрейхер женился на дочери Штейна — Нанетте, отличной пианистке, унаследовавшей от отца также и конструкторский талант. Сам Штрейхер к этому времени тоже достиг высокого совершенства — не только как пианист, но и как конструктор музыкальных инструментов.

Вскоре после свадьбы Штрейхер с женой переехали из Аугсбурга в Вену и учредили здесь фабрику, которая стала выпускать так называемые «венские фортепиано». По свидетельству видного историка музыкального инструментария Курта Закса, «венские фортепиано» Штрейхера отличались совершенно новыми звуковыми качествами. «В то время, — пишет Закс, — как Бредвуд в Лондоне и Эрар в Париже

[1] Автограф этого письма Бетховена к И. А. Штрейхеру находился в 1927 г. в Нью-Йорке, в частном владении Г. Бауэра (нынешнее местонахождение автографа неизвестно; см. об этом: *Anderson E.* The Letters of Beethoven. — Vol. I. — L., 1961. — P. 25). Письмо было впервые опубликовано О. Зоннеком в его книге «Beethoven's Letters in America» (N. Y., 1927. — P. 183; там же и факсимиле письма). Немецкий текст письма приведен также в пражском журнале «Auftakt» (1927, S. 62). Переводы писем Бетховена, приводимых в данной статье, сделаны автором статьи.

стремились к расширению объема инструментов, характернейшими качествами венских фортепиано становятся легкость клавиатуры и певучесть звука»[1]. Этим обстоятельством должно разъясниться обращение Бетховена к Штрейхеру со словами: «Мне приятно, что Вы относитесь к числу тех немногих, кто понимает и чувствует, что фортепиано может петь». По-видимому, Штрейхер высказывал Бетховену желание создать инструмент нового типа, и в письме своем Бетховен солидаризуется со Штрейхером, поощряет его искания.

Приведенное письмо не имеет даты. Но поскольку мы знаем от фрау фон Бернгард, что она познакомилась с Бетховеном после выхода в свет фортепианных сонат ор. 2, письмо не могло быть написано ранее марта 1796 г.[2] Однако с февраля по июнь этого года Бетховена не было в Вене (он концертировал в этот период в Праге, Дрездене и Берлине). Сопоставление с другими биографическими данными позволяет заключить, что письмо было написано поздним летом или в начале осени 1796 г.

А вскоре после написания письма Бетховен снова покинул Вену. На среду 23 ноября 1796 г. был назначен концерт его в Пресбурге (ныне Братислава). Специально для этого концерта Штрейхер выслал из Вены в Пресбург вновь изготовленное им фортепиано. Оно прибыло к месту назначения в четверг 17 ноября, а в субботу Бетховен пишет Штрейхеру второе письмо:

«Любезный Штрейхер! Позавчера я получил Ваше фортепиано. Инструмент этот удался действительно превосходно, и всякий другой постарался бы оставить его за собой. Но я — Вам это покажется очень смешным — я бы схитрил, если б скрыл от Вас, что для меня он, пожалуй, уж слишком хорош. А почему? Да потому, что такой инструмент лишает меня свободы самому вырабатывать свой тон. Впрочем, пусть это Вас не удерживает от изготовления всех Ваших фортепиано подобным же образом: ведь немного же, конечно, найдется людей, которым свойственны такие же причуды, как мне.

---

[1] Цит. по: *Mac Ardle D.* and *Misch L.* New Beethoven's Letters. — University of Oklahoma Press, Norman, 1957. — P. 22.

[2] Д. Мэк Ардль и Л. Миш датируют письмо 1795 г., что представляется необоснованным. Такая датировка не согласуется не только с фактом выхода сонат (в издательстве Артариа) в марте 1796 г., но и с бетховенским постскриптумом письма. Ведь в 1795 г. адрес Бетховена (Kreutzgasse, дом Огильского) неоднократно сообщался в газете «Wiener Zeitung» и не мог быть неизвестным Штрейхеру.

Мой концерт состоится в среду 23-го числа этого месяца. Если Штейн[1] пожелает приехать, то я ему буду сердечно рад.

Ночлег я безусловно отведу ему здесь, у себя. Что касается продажи фортепиано, то эта мысль пришла мне в голову раньше, чем Вам, и разумеется, я приму меры к ее осуществлению[2].

За услуги, столь любезно мне Вами оказанные, милый Штрейхер, я Вам сердечно признателен. Хотел бы только быть в состоянии отплатить Вам услугой за услугу. Надеюсь, впрочем, что и без заверений, содержащихся в этом письме, Вы отлично знаете, сколь горячо я желаю того, чтобы достоинства Ваших инструментов были признаны здесь и повсюду, чтобы Вы постоянно любили меня и видели во мне Вашего любящего, искренне преданного друга.

Бетховен

Пресбург, 19 ноября. Anno 96 post Christum Natum[3]. Всего наилучшего Вашей супруге, а также новобрачной с новобрачным»[4].

Как видим, всемерно приветствуя стремление Штрейхера придать своим фортепиано певучий звук, Бетховен в то же время признает непригодным лично для себя едва ли не лучший экземпляр штрейхеровской марки. При этом он находит в высшей степени тактичную форму отказа: инструмент слишком хорош. Иными словами, только прикоснешься к его клавиатуре, он как бы сам начинает петь, освобождая играющего от необходимости вырабатывать свой тон, то есть отыскивать окраску звука и варьировать звукоизвлечение.

В чем тут дело? Пониманию могут способствовать отзывы о венских фортепиано, принадлежащие И. Н. Гуммелю и А. Б. Марксу. По свидетельству Гуммеля, клавиши венских фортепиано были настолько податливыми, что на них без малейшего напряжения можно было ис-

---

[1] Имеется в виду пианист Маттиас Андреас Штейн (1776—1842) — сын И. А. Штейна и брат Нанетты Штрейхер-Штейн, являвшийся в 1796 г. сотрудником и компаньоном Штрейхера по фортепианной фабрике.

[2] *По-видимому, речь идет о том, чтобы после концерта продать на месте в Пресбурге тот инструмент, который был сюда прислан Штрейхером специально для этого концерта.*

[3] «Год 96-й от Рождества Христова» [1796 — *рец.*].

[4] Как установила Э. Андерсон, Бетховен имеет здесь в виду М. А. Штейна и его жену. Их свадьба состоялась 12 ноября 1796 г. (См.: *E. Anderson.* Op. cit., p. 25). Автограф этого письма к Штрейхеру находился в 1927 г. в Нью-Йорке, в частном владении Г. Бауэра (ныне местонахождение неизвестно). Первая публикация письма: *Sonneck O.* (ed.). Beethoven's Letters in America. — P.182 (с факсимиле); Auftakt. — 1927. — S. 61.

полнять быстрейшие пассажи, извлекая при этом очень приятный флейтоподобный звук[1]. А. Б. Маркс дополняет Гуммеля, отмечая относительно недолгую протяженность звука венских фортепиано, выпускавшихся Штрейхером в кон. XVIII — нач. XIX вв.[2] К. Закс, комментируя высказывание Гуммеля, отмечает, что эти «венские фортепиано» как нельзя более соответствовали изящному стилю гуммелевского пианизма, но силу и страсть бетховенских сонат на них нельзя было выразить[3].

Несмотря на шутливый тон бетховенской критики, Штрейхер весьма чутко к ней прислушался. Здесь могло играть роль не только стремление к совершенству, но и фактор профессионального соревнования. Ибо в 1802 г. Бетховен ведет уже дела относительно заказа инструмента не со Штрейхером, а с А. Вальтером, и в том же году он пишет своему другу Н. Цмескалю, что его «одолевает вся братия фортепианных мастеров, каждый из которых хочет изготовить для него фортепиано по его вкусу, и притом — бесплатно»[4]. А в 1803 г. Бетховен получает подарок из Парижа — новейший инструмент Эрара.

Штрейхер тем временем работает не покладая рук, — и вот отрывок письма к нему Бетховена от ноября 1810 г.: «Вы обещали мне, что я получу фортепиано до конца октября, но вот уж середина ноября, а инструмента все нет. Я дал себе зарок — либо играть на действительно отличном инструменте, либо не играть вовсе»[5]. А еще семью годами позднее, 7 июля 1817 г., Бетховен пишет Н. Штрейхер: «Большая просьба к Штрейхеру. Попросите его от моего имени, чтобы он оказал мне услугу и изготовил один из инструментов, применившись к моему ослабевшему слуху. Мне нужен возможно более громкий. ...Быть может, Вы не знаете о том, что начиная с 1809 г. я всегда предпочитал Ваши инструменты всем остальным... ...Только Штрейхер может изготовить такой инструмент, какой мне нужен»[6].

Чего же добился Штрейхер, и что именно расположило Бетховена к той конструкции «венских фортепиано», которые фабрика Штрейхера стала выпускать после 1809 г.? Ответ на этот вопрос мы находим в «Письмах» И. Ф. Рейхардта, посетившего Вену зимою 1808/09 гг. и встречав-

[1] См.: *Sachs C.* The History of Musical Instruments. — N. Y., 1940. — P. 395—396.

[2] См.: *Mac Ardle D.* and *Misch L.* Op. cit., p. 22.

[3] *Sachs C.* Op. cit., p. 396.

[4] *Kastner E., Kapp J.* (Hrsg.). Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe. — Lpz., 1923, № 70.

[5] Это письмо из швейцарской коллекции Г. Бодмера было впервые опубликовано Д. Вайзе в 1954 г. (см.: Beethoven-Jahrbuch, Jg. I. — Bonn, 1954. — S. 56).

[6] *Kastner E., Kapp J.* (Hrsg.). Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe, S. 745.

шегося с Бетховеном в доме графини Эрдеди. Рейхардт пишет: «По совету и по желанию Бетховена Штрейхер стал придавать своим инструментам больше сопротивляемости и эластичности, дабы виртуоз, играющий с энергией и с глубиной, мог иметь в своем распоряжении более протяженный и связный звук[1]. Сопоставив это свидетельство с приведенными выше суждениями самого Бетховена касательно игры фон Киссов, педагогического метода Штрейхера и эволюции венских фортепиано, можно прийти к заключению о том, что *пение на фортепиано* было связано для Бетховена с восприятием мелодии не как ряда изолированных звуков, а как единой звуковой линии. Для достижения этой плавности звучания пианист должен — по мнению Бетховена — овладеть «своим собственным тоном» посредством вслушивания в тянущийся звук и выработки разнообразного звукоизвлечения, соответствующего той или иной задаче выразительного исполнения. В наши дни этот важнейший принцип хорошо сформулирован Г. Г. Нейгаузом, который пишет в своей книге: «Только тот, кто слышит ясно протяженность фортепианного звука (*колебания струны*) со всеми изменениями силы, тот, во-первых, сможет оценить всю красоту, все благородство фортепианного звука (ибо эта «протяженность», в сущности, гораздо красивее первичного «удара»); во-вторых, сможет овладеть необходимым разнообразием звука, нужным вовсе не только для полифонической игры, но и для ясной передачи гармонии, соотношения между мелодией и аккомпанементом и т. д., а главное — для создания звуковой перспективы, которая так же реальна в музыке для уха, как в живописи для глаза»[2].

Отмеченными особенностями первых венских фортепиано разрешаются также некоторые недоуменные вопросы, возникающие у пианистов и педагогов по поводу отдельных «странностей», встречающихся в фортепианных сочинениях Бетховена. Например, октавы пианиссимо в коде последней части сонаты ор. 53 кажутся почти неисполнимыми на современных инструментах и совершенно выходящими за рамки специфично виртуозных требований, предъявляемых композитором к исполнителю в данном произведении. Едва ли их кто сыграет без всякого напряжения или усилия, которые здесь мало уместны. Но на первых венских фортепиано — благодаря легкой податливости и мелкости клавиш — это *pianissimo-glissando* могло быть без труда исполнено любым хорошим пианистом.

---

[1] Цит. по: *Thayer A. W.* Ludwig van Beethovens Leben. B. II. — S. 556.

[2] *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. — Музгиз, М., 1958. — С. 74—75.

Или другой пример. Весьма оживленную дискуссию вызывает обычно бетховенская педаль в речитативе I части сонаты d-moll op. 31 № 2 (см., например, уже упоминавшуюся книгу Г. Г. Нейгауза[1]). Действительно, при исполнении сонаты на современных фортепиано эта педаль едва ли приемлема. Но на первых венских фортепиано — вследствие быстрого угасания тонов — она звучала, конечно, по-иному, и, вероятно, Бетховен достигал ею высокого художественного эффекта. Во всяком случае есть данные, позволяющие утверждать, что Бетховен уделял весьма пристальное внимание своевременному снятию педали. Показателен пример из финала «Вальдштейн-сонаты» (так называемой «Авроры»). Как известно, этот финал Бетховен очень густо оснастил педалью: в ряде случаев она выдерживается на протяжении многих тактов. Но обратим внимание на тт. 101 и 105. Не кажется ли странным с первого взгляда, что на вторых долях каждого из этих тактов вместо естественных в данном контексте четвертных пауз выставлены восьмые? Чем это вызвано, разъясняется автографом сонаты, сравнительно недавно опубликованным в виде факсимиле[2]. Как показывает рукопись, первоначально Бетховен здесь выставил не восьмые, а четвертные паузы. Замена же каждой четвертной двумя восьмыми (правка зафиксирована в автографе) была вызвана единственным желанием точнее показать исполнителю момент снятия педали (на второй из восьмых). Конечно, это — штрих, характеризующий Бетховена не столько как композитора, сколько как педагога.

Но если отдельные места из фортепианных сочинений Бетховена были более удобоисполнимыми на первых венских фортепиано, то это — не правило, а исключение из правила. В целом, конечно, фортепианным сочинениям даже молодого Бетховена гораздо больше соответствуют современные, усовершенствованные рояли. Об этом, между прочим, можно судить и по свидетельству ученика Бетховена К. Черни, который писал в 1852 г.: «Его (Бетховена) игра, так же как и его сочинения, опередила время, и тогдашние, еще слабые и неусовершенствованные фортепиано, выпускавшиеся до 1810 г., вовсе не соответствовали его гигантским исполнительским замыслам. Вот почему игре Гуммеля, который обладал блестящим perlé, широкая публика отдавала предпочтение. Но в исполнении Adagio и в игре *legato* Бетховен производил на слушателей разве что не

[1] Там же, с. 187—188.

[2] *Ludwig van Beethoven.* Klaviersonate in C-dur op. 53 (Waldsteinsonate). Nach Beethovens Handschrift... als Faksimile gedruckt... — Bonn, 1954.

чудодейственное впечатление, и, насколько мне известно, в этой области он и поныне продолжает оставаться никем не превзойденным»[1].

Уделяя исключительное внимание связности исполнения в *legato*, Бетховен настаивал на высокой точности звукоизвлечения при отрывистой игре. В своей «Бетховениане» Густав Ноттебом сообщил о любопытном случае, касающемся бетховенской корректуры рукописных оркестровых партий 7-й симфонии. Написав красным карандашом: «копиист — осел», композитор приступил к исправлению ошибок копииста в знаменитом Allegretto (II часть симфонии). Ошибки же сводились к тому, что в ряде случае *staccato* восьмых переписчик обозначил в партиях скрипок и альтов не заостренными клиньями («Stroche»), а точками («Punkte»). Кроме того, в некоторых местах переписчик оставил стаккатные точки без необходимого объединения лигами[2].

Аналогичную правку Бетховен внес в 1825 г. в рукописную копию квартета a-moll ор. 132[3], и тогда же он написал в письме к своему другу — скрипачу К. Гольцу:

«Если над нотой стоит точка, то нельзя превращать ее в клин, и наоборот. Это не одно и то же»[4].

Корректуры Бетховена и его указание К. Гольцу свидетельствуют о том, что композитор различал по меньшей мере три основных вида отрывистого звукоизвлечения, один из которых обозначается клиньями, другой — точками и третий — точками под лигой. Данное разъяснение не представляло собой чего-то необычного и — в частности — полностью согласовалось не только с традициями оркестрового и ансамблевого исполнительства, но и с фортепианно-педагогической практикой 1-й четверти XIX в. Так, например, у М. Клементи, школу которого Бетховен настоятельно рекомендовал своему племяннику и Г. Брейнингу, содержатся следующие указания: «Если ноты имеют такие знаки [то есть клинья], что итальянцами называется *staccato* (отделить), то через сие показывается некоторая известная определенность, означающая краткость выражения. Оно совершается ровным и несколько твердым ударом по косточкам, после которого пальцы всякий раз отымаются. Сочинителями, искусными в нотном правописании, ноты часто означаются и таким образом [то есть точками], через что дается знать, что они тише ударены и не так скоро от-

[1] Цит. по: *Kerst F.* Erinnerungen an Beethoven. — B. I. — Stuttg., 1913. — S. 61.

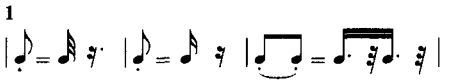
[2] См.: *Nottebohm G.* Beethoveniana. — Lpz., 1872. — S. 107—109.

[3] См.: *Unverricht H.* Die Eigenschriften und die Originalausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für moderne Textkritik. — Kassel, 1960. — S. 58.

[4] *Kalischer A.* (Hrsg.). Beethovens sämtliche Briefe. — B. V. — B., 1908, ? 1131.

делены быть должны, и в таком случае пальцы должны несколько долее лежать на косточках. Если ж написано так [точки под лигой], то должно до косточек дотрагиваться таким образом, как будто бы при легком стирании оных хотели Вы испытать, нет ли какой липкости на косточках»[1].

Школа Клементи увидела свет в 1801 г. Двадцатью годами позднее вышла «Венская фортепианная школа» Ф. Штарка, в выпуске которой Бетховен принял личное участие (в «Школе» были впервые опубликованы пять багателей Бетховена, впоследствии вошедшие в ор. 119). Ф. Штарк уточняет инструкции Клементи и устанавливает зависимость исполнения различных видов *staccato* от длительностей нот, например:



Наконец, и К. Черни, постоянно выводивший преемственную связь своей школы от пианистических установок Бетховена, проводит резкую грань между *staccato*, обозначенным точкой, и *marcato*, или *staccatissimo*, обозначенным клином. Так же как Штарк, Черни требует, чтобы *staccato*, обозначенное точкой, сокращало протяженность звука примерно в два раза[2].

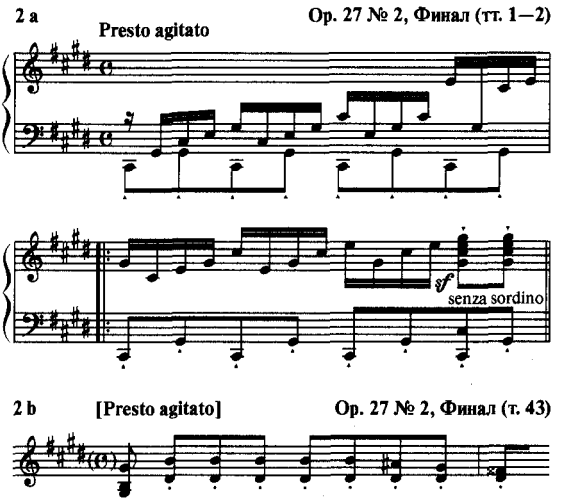
Иллюстрируя суждение Бетховена, содержащееся в письме его к Гольцу, Г. Ноттебом привел длинный ряд примеров, показывающих, что в первых и ранних прижизненных изданиях сочинений Бетховена имеется множество случаев дифференцированного обозначения различных видов *staccato*. Правда, поскольку Ноттебом изолировал эти примеры от музыкального контекста целого, художественный смысл дифференциации проявляется в них не всегда достаточно отчетливо. Но если обратиться к первым изданиям, то можно (хотя и не всегда, о чем речь еще будет ниже) заметить отчетливую грань, проводимую Бетховеном между «Striche» и «Punkte». Ограничимся здесь одним примером, сопоставив друг с другом два отрывка из финала («Presto agitato») сонаты ор. 27 (так называемой «Лунной») — по зимрокковскому изданию 1802 г.[3]:

---

[1] Клементьев легчайший способ выучиться играть на фортепиано. — М., б. г., издание Рейнсдорпа. Экземпляр издания имеется в Центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Более подробно об этой школе см.: *Натансон В.* Прошлое русского пианизма. — М., 1960. — С. 144—146.

[2] См.: *Czerny C.* Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule, op. 500. — Tl. 3. — W., Diabelli. — S. 21—22 («Vom staccato»).

[3] Экземпляр издания имеется в Отделе редкостей научно-музыкальной библиотеки имени С. И. Танеева при Московской гос. консерватории.



Едва ли погрешим мы против истины, если признаем данную дифференциацию двух видов *staccato* (клинья и точки) совершенно естественной. Более того, она фактически утверждена исполнительской традицией многих поколений пианистов, вплоть до наших дней. Однако если в первых изданиях данная дифференциация отражена, то в томовом издании Собрания сочинений Бетховена, то есть в так называемом «Urtext», мы ее не найдем[1]. И сказанное относится не только к данной сонате, а ко всем произведениям Бетховена, и не только к «Urtext», но почти ко всем изданиям сочинений Бетховена, увидевшим свет на протяжении XX в. Одно из любопытных исключений представляет в этом смысле редакция «Лунной сонаты», принадлежащая Артуру Шнабелю. Он тоже не рискнул отойти от «Urtext» и не провел той дифференциации, которая имеется в зимрокковском издании 1802 г. Но он нашел своеобразную форму компромисса, сопроводив партию левой руки в начале финала редакторской ремаркой «staccatissimo», а тт. 43—44 — ремаркой «sempre staccato». Но и этим еще не восстановлены все детали первого издания, так как острота исполнения аккордов «senza sordino» осталась неотмеченной и Шнабелем[2].

В чем же тут дело? Почему в данном пункте канонизированный «Urtext» столь резко отличается от первых изданий произведений Бет-

[1] См.: *Ludwig van Beethoven*. Werke. Vollständige, kritisch durchgesehene Ausgabe. — Lpz., 1864—1867, Serie XVI, № 14.

[2] *Senza sordino* означает: с педалью.

ховена? Здесь мы подходим к одному из наиболее спорных вопросов современной музыкально-текстологической науки о Бетховене, причем актуальность вопроса еще усугубилась в последнее время тем, что в близком будущем боннский «Дом Бетховена» предполагает приступить к новому академическому изданию Полного собрания его сочинений и к связанному с этим пересмотру «Urtext».

Очень вкратце история вопроса такова. Г. Ноттебом еще в 1869 г. выразил протест против отказа редакторов и издателей от дифференциации стаккатных штрихов в изданиях сочинений Бетховена. «То обстоятельство, — писал Ноттебом, — что эта разница в обозначениях не принимается в расчет, могло бы быть основано на взгляде, будто отличие точки от клина не является необходимым для понимания и точного исполнения бетховенской музыки. Подобное мнение опровергается, однако, доказательством того, что Бетховен проводил различие между точкой и клином и при этом подразумевал различные способы исполнения»[1].

Точка зрения Г. Ноттебома была поддержана рядом ученых-текстологов, в том числе М. Унгером (1926)[2], О. Ионасом (1939)[3] и другими. Но в 1957 г. редактор «Бетховенского ежегодника» П. Мис выступил с капитальным трудом под названием «Текстологическое исследование произведений Бетховена», в котором утверждается обратное. Мис исходит из того, что в бетховенских рукописях клинья и точки вообще неотличимы друг от друга (за исключением тех случаев, когда точки объединены лигами). А кроме того, первые и ранние издания сочинений Бетховена характеризуются сильным разнобоем и случайностью во всем, что касается стаккатных обозначений, и есть множество случаев, когда осуществленная в них дифференциация клиньев и точек художественно не оправдана, определяется лишь произволом или небрежностью гравировщиков. Поэтому Мис считает, что унификация, то есть замена всех клиньев точками, вполне правомерна[4].

Взгляд Миса был вновь, однако, решительно оспорен в 1960 г. — в семнадцатом выпуске музыкально-научных трудов Международного музыкального общества. В этой книге (носящей название «Рукописи и оригинальные издания сочинений Бетховена и их значение для нового критического пересмотра текста») музыковед Г. Унферрихт доказывает, что в

[1] *Nottebohm G.* Beethoveniana, S. 107.

[2] *Unger M.* Beethovens Handschrift. — Bonn, 1926. — S. 26.

[3] *Jonas O.* The Autograph of Beethoven's Eight Symphony // Music and Letters. — 1939, № 2. — P. 181.

[4] *Mies P.* Textkritische Untersuchungen bei Beethoven. — Bonn, 1957. — S. 83—96.

своих выводах П. Мис безосновательно игнорирует прямые суждения и корректуры Бетховена. Унферрихт настаивает на том, чтобы новое издание Собрания сочинений Бетховена непременно отразило подразумевавшуюся композитором очень тонкую дифференциацию стаккатных обозначений[1]. Примечательно, что тенденция к возрождению дифференцированных обозначений вообще характерна для современной музыкальной текстологии. Так, десятый выпуск трудов уже упоминавшегося Общества является специальным сборником, целиком посвященным обсуждению вопроса, который сформулирован редакцией сборника так: «Что означают в автографах и в первых изданиях сочинений Моцарта стоящие перед нотами знаки: клин, вертикальная черта и точка? Как различал их Моцарт, и как воспроизводить их в новых изданиях?»[2]

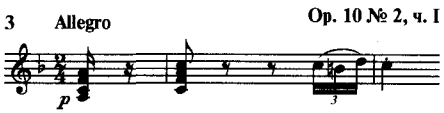
К чему приведет развернувшаяся дискуссия, покажет будущее. Думается, ее слабой стороной является чрезмерность обобщения, неизбежно приводящая к абстракции. П. Мис безусловно прав, опасаясь «уточнений», для которых нет достаточных, совершенно объективных оснований. Но предлагаемый им полный отказ от учета первых изданий таит в себе, пожалуй, опасность вступления на путь, который может быть охарактеризован как линия наименьшего сопротивления. С другой стороны, нельзя не приветствовать стремление Г. Унферрихта к восстановлению всех обозначений, подразумевавшихся Бетховеном. Но следует отдать себе ясный отчет и в том, что далеко не всегда это стремление действительно осуществимо. От широких обобщений и установления правил, основанных на законах больших чисел, было бы целесообразным перейти к скрупулезному сравнительному анализу всех старинных изданий и сохранившихся рукописей по каждому произведению, взятому в отдельности. И в тех случаях, когда предначертания автора выявятся с непреложностью, — внести уточнения в «Urtext». В тех же случаях, когда возможна различная текстологическая интерпретация, — оставить «Urtext» без изменений, сопроводив его научным комментарием.

Независимо, однако, от решения вопроса издателями и редакторами нового Собрания сочинений, мы и сейчас уже можем сделать вполне определенный вывод о том, что указание Бетховена, содержащееся в письме его к Гольцу, полностью относится и к фортепианной музыке. Как бы ни было обозначено *staccato* в нотах, пианист, разрабатывая план своего исполнения, не должен упускать из виду, что Бетховен был против нивели-

[1] *Unverricht H.* Op. cit. — S. 60—65.

[2] Die Bedeutung der Zeichen, Keil, Strich und Punkt bei Mozart. Fünf Lösungen einer Preisfrage. Hrsg. von H. Albrecht. — Kassel, 1957.

ровки градаций. Учет разъяснения этих градаций в школах Клементи, Штарка и Черни равно полезен педагогам и артистам. Возьмем для примера простейший из бесчисленного множества случаев данного рода: первые два аккорда из бетховенской сонаты F-dur op. 10 № 2. Как часто эти аккорды играются учащимися одинаково отрывисто только потому, что они оба обозначены стаккатными точками. Между тем первый из этих аккордов написан Бетховеном как восьмая, а второй — как четвертная, и, следуя классическим традициям, их надо исполнять примерно так:



Не менее существенно другое правило, непосредственно вытекающее из только что сказанного. Это — постоянная зависимость степени отрывистости при игре *staccato* от темпа исполняемого произведения. Данное правило было сформулировано еще двести лет тому назад И. И. Кванцем, который писал: «При исполнении *staccato* надо руководствоваться тем, играется ли пьеса очень медленно или очень быстро, чтобы ноты, обозначенные штришком, не отрывались бы в Adagio так же быстро, как в Allegro. В противном случае они будут звучать в Adagio слишком сухо»[1].

Заслуживает быть отмеченным, что в наши дни — еще до текстологических публикаций П. Миса и Г. Унферрихта — данному вопросу было уделено большое внимание А. Б. Гольденвейзером. В обстоятельных комментариях к недавнему четырехтомному изданию бетховенских сонат для фортепиано он постоянно и настойчиво подчеркивает зависимость звукоизвлечения при *staccato* от ритмических факторов и дает соответствующие ценные указания в этом направлении[2].

* * *

В своей работе «Исполнитель и произведение» С. Е. Фейнберг коснулся вопроса о важной роли исполнительских ремарок-указаний, принадлежащих великим композиторам. «Темповые и динамические характеристики, — пишет С. Е. Фейнберг, — своего рода высказывания о музы-

[1] *Quantz J. J.* Versuch einer Anweisung die Flüte traversiére zu spielen. Faksimile-Nachdruck. — Kassel—Basel, 1953. — S. 201.

[2] См.: *Л. Бетховен.* Сонаты для фортепиано в четырех томах. Редакция А. Б. Гольденвейзера. — М., 1955—1959. См. в частности, Т. I, с. 195 (прим. 2 к финалу сонаты op. 2 № 3).

ке»[1]. К Бетховену это замечание можно отнести едва ли не в первую очередь, так как его музыкальный лексикон представляет особенно богатый материал для наблюдений, касающихся творческих стремлений композитора, его исполнительских намерений и даже педагогического метода.

Имеется много примеров, свидетельствующих о том, что при выборе терминов для обозначения музыкальных темпов Бетховен испытал немалые затруднения, обусловленные недостаточной определенностью этих терминов. Так, финальный хор узников из I акта «Фиделио» был обозначен им в первой редакции оперы (1805) темпом Allegretto, во второй редакции (1806) — Allegretto con moto и в третьей (1814) — Allegro ma non troppo[2]. Публикуя симфоническую композицию «Победа Веллингтона» (ор. 91) и выставив в качестве заключительного темпа II части («Победной симфонии») Allegro на $^{3}_{8}$, Бетховен оговорил в предисловии к изданию, что «последний темп $^{3}_{8}$ не должен быть слишком скорым» и что это — «почти Allegretto»[3].

Известная проблематичность и условность темповых обозначений получила отражение и в том факте, что в сочинениях Бетховена более десяти раз встречается заглавный темп Andante quasi Allegretto и в то же время имеется три случая обратного обозначения: Allegretto quasi Andante. Еще менее определенным представлялся Бетховену термин Andantino. Однажды, получив от эдинбургского издателя Г. Томсона очередной заказ на обработку серии британских народных песен, Бетховен написал ему: «Если и в будущем среди песен, посылаемых мне Вами для композиции, окажется Andantino, то прошу Вас разъяснить, надо ль понимать этот темп как более медленный или как более быстрый, нежели Andante. Ибо этот термин, так же как и многие другие музыкальные обозначения, настолько неопределен, что в одних случаях Andantino приближается к Allegro, а в других играется почти как Adagio»[4].

---

[1] Сов. музыка. — 1960, № 9. — С. 124.

[2] См.: *Kinsky G., Halm H.* Das Werk Beethovens. — Münch., 1955. — S. 172, 176, 180.

[3] *Ludwig van Beethoven.* Werke. Vollständige, kritisch durchgesehene Ausgabe. Serie II, № 1, «Bemerkungen für die Aufführung».

[4] *Kastner E., Kapp J.* (Hrsg.). Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe, S. 365. В своем «Подробном теоретическом и практическом наставлении по фортепианной игре» И. Н. Гуммель дает разъяснение, которое может служить иллюстрацией к приведенному бетховенскому письму: «Некоторые композиторы полагают, — пишет Гуммель, — что Andantino — более быстрый темп, нежели Andante. В действительности темп Andantino медленнее» (см.: *Hummel I. N.* Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianoforte-Spiel. — W., 1828. — S. 66).

Наиболее полно выражен взгляд Бетховена на роль заглавных обозначений музыкальных произведений в письме его к дирижеру, композитору и музыкальному журналисту И. Ф. Мозелю. Письмо это, написанное в 1817 г., было непосредственно связано с той поддержкой, которую Бетховен оказывал в ту пору изобретателю метронома И. Н. Мельцелю.

«Милостивый государь! — писал Бетховен Мозелю. — Я искренне рад тому, что Вы разделяете мой взгляд относительно темповых указаний, установившихся еще на низшей стадии развития музыкального искусства. Что может быть, к примеру, нелепее, нежели Allegro, раз и навсегда означающее "весело", хотя мы очень часто настолько отдаляемся от этого понятия о темпе, что сочиненная пьеса вступает с ним в противоречие. В рассуждении же четырех главных темпов, каковые далеко не так точны и постоянны, как четыре главных ветра, то мы охотно б от них отказались. Другое дело — слова, которыми определяется характер пьесы. Ими мы не можем пренебречь, потому что ведь такт является, в сущности, скорее телом сочинения, а эти слова имеют отношение к его духу. Что до меня, то я давно уже обдумал, как отказаться от этих бессмысленных названий: Allegro, Andante, Adagio, Presto. Мельцелевский метроном открывает тут пред нами самую лучшую возможность... Употребление метронома является необходимым для каждого сельского учителя»[1].

Одной из предпосылок для обсуждения этого вопроса мог явиться «Музыкальный словарь» Ж.-Ж. Руссо, впервые увидевший свет в 1768 г. В этом словаре установлено пять кардинальных ступеней или градаций музыкального темпа. Такими градациями Руссо считал Largo, Adagio, Andante, Allegro и Presto. При этом вокруг каждого из названных темпов группируются, по мнению Руссо, и все остальные. Руссо подразделяет их на две группы, одною из которых определяются отклонения в сторону более скорого или медленного движения (например, Larghetto, Andantino, Allegretto, Prestissimo). Другая группа служит преимущественно для указания характера музыкальной выразительности (Agitato, Vivace, Gustoso, Con brio и т. д.)[2].

Бетховен, судя по письму его к Мозелю, считал главнейшими не пять, а четыре темпа, именно: Adagio, Andante, Allegro и Presto. В отличие от схемы Руссо, здесь отсутствует темп Largo. Это не значит, однако, что Бетховен вообще не проводил разграничения между Largo и

[1] *Kastner E., Kapp J.* Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe, S. 80.

[2] См.: *Rousseau J. J.* Collection complette des oeuvres, t. 17. — Deux-Ponts, 1782. — P. 318—319.

Adagio. О признании им наличия такой границы особенно наглядно свидетельствует начало его 17-й сонаты (ор. 31 № 2), где термин Adagio использован для перехода от Allegro к Largo. Но оба эти темпа — Largo и Adagio — относились Бетховеном к одной и той же группе наиболее медленных темпов, а не к различным группам.

Отличие бетховенской схемы от схемы Руссо определяется не только отсутствием в нем темпа Largo, но также и иною трактовкой темпа Andante. Руссо, поставив этот темп в центр своего пятичленного построения, фактически придал ему значение главного представителя средних темпов. Но Бетховен обычно рассматривал Andante как относительно медленный темп, и только такое место может быть отведено данному темпу и в том четырехчленном построении, о котором идет речь в бетховенском письме. Касательно же средней скорости движения, композитор, по-видимому, придерживался общепринятого мнения: еще задолго до изобретения Мельцелем его метронома за среднюю норму принималась частота, соответствующая пульсации организма человека («Pulsschlag», «Herzschlag»), то есть примерно восьмидесяти ударам в минуту[1].

Само собой разумеется, что, говоря в письме к И. Мозелю о значении метронома и о необходимости его широкого распространения, Бетховен имеет в виду определение лишь общего темпа, а отнюдь не отбивание такта в процессе исполнения. Более того, против подобного использования изобретения Мельцеля Бетховен решительно протестовал, о чем можно, в частности, судить по примечанию, которое он сделал к метрономизации своей песни «Север или юг», сочиненной им в том же 1817 г. Установив, что счетной единицей в песне (размер ее — $^{6}_{8}$) является четвертная с точкой, продолжительность которой равна «ста по Мельцелю», Бетховен добавил: «Но это относится лишь к первым тактам, ибо чувство имеет свой собственный такт, который невозможно вполне выразить определенной градацией»[2]. Именно в этом смысле нужно понимать и известное бетховенское изречение: «Тот, кто верно чувствует музыку, не нуждается в метрономе, а тому, кто ее не чувствует, ничто не поможет»[3]. Но противники метронома использовали это изречение в полемических целях и сумели убедить очень многих музыкан-

[1] См. об этом в книгах: *Quantz J. J.* Op. cit., S. 267; *Riemann H.* Vergleichende theoretisch-praktische Klavierschule. — Lpz., 1901. — S. 51; Die Musik in Geschichte und Gegenwart. — B. IX, Lieferung 80—81. — Kassel, 1961. — S. 234.

[2] *Thayer A. W.* Op. cit. — B. III. — Lpz., 1907. — S. 66.

[3] Цит. по: *Marx A. B.* Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke. — B., 1875. — S. 62.

тов в том, что Бетховен вообще относился отрицательно к метроному. Между тем слишком много фактов свидетельствуют об обратном. Так, 7 декабря 1817 г. в лейпцигской «Allgemeine musikalische Zeitung» была помещена таблица под названием «Темпы всех частей симфоний Л. в. Бетховена, лично автором обозначенные по метроному Мельцеля»[1]; в 1819 г. в издательстве З. Штейнера (Вена) были опубликованы метрономические обозначения Бетховена по одиннадцати струнным квартетам[2]; в том же году Бетховен направил Ф. Рису в Лондон свою метрономизацию сонаты для фортепиано ор. 106[3]; в 1826 г. композитор писал издателю Шотту в Майнц, что «в наш век метрономизация крайне необходима» и что, как он полагает, «восторженный прием [9-й] симфонии при первом исполнении в Берлине объясняется наличием метрономизации»[4]; наконец, известно, что Бетховен применял метроном как средство определения темпа и в своей педагогической практике[5].

Что касается предположений, будто метроном Бетховена отбивал такт несколько медленнее, чем до́лжно, то еще Г. Ноттебом показал их несостоятельность, а новейшими исследованиями они окончательно сняты с обсуждения[6].

Что же побуждало, однако, Бетховена уподоблять главнейшие обозначения музыкальных темпов четырем главным ветрам и отказывать этим обозначениям даже в том постоянстве, которое присуще норд-осту или зюйд-весту? Мы получим ответ на этот вопрос, сопоставив темповые указания Бетховена с его же метрономическими обозначениями.

Прежде всего бросится в глаза чрезвычайное многообразие метрономических указаний при одинаковых темповых терминах. Если перевести (для удобства цифровых сопоставлений) все метрономические указания Бетховена на условную среднюю счетную единицу, то карти-

---

[1] Бетховенская метрономизация всех его симфоний, а также септета ор. 20 и ряда других сочинений приведена в томовом издании Собрания его сочинений (*Ludwig van Beethoven*. Werke. Serie I, №№ 1—9; Serie V, № 1 и другие).

[2] Бетховенская метрономизация одиннадцати струнных квартетов (ор. 18, ор. 59, ор. 74 и ор. 95) приведена в книге: *Nottebohm G.* Zweite Beethoveniana. — Lpz., 1887. — S. 519—521.

[3] Письмо от 16 апреля 1819 г. (*Kastner E., Kapp J.* (Hrsg.). Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe, S. 887).

[4] Ibid., № 1447.

[5] См.: *Nottebohm G.* Beethoveniana, S. 126.

[6] См., например, статью: *Beck H.* Bemerkungen zu Beethovens Tempi // Beethoven-Jahrbuch, Jg. II. — Bonn, 1956. — S. 24.

на метрономических соотношений по четырем главнейшим темпам окажется выраженной следующей таблицей (шкала метрономических обозначений Бетховена дается здесь в переводе на одну четвертную):

Adagio от 20 до 69[1]
Andante от 38 до 84[2]
Allegro от 88 до 348[3]
Presto от 184 до 396[4]

Как показывает эта таблица, на значительной части метрономической шкалы темп Adagio совпадает с темпом Andante, а темп Allegro — с темпом Presto, то есть, иными словами, наблюдается расхождение между абсолютным значением темпового термина и метрономической скоростью счетной единицы[5]. Вполне определенный рубеж можно обнаружить лишь между темпами Andante и Allegro, причем данный рубеж (84—88 по Мельцелю) как раз и соответствует нормальной пульсации, то есть средней скорости движения. Но многие Adagio Бетховена обозначены более высокой метрономической скоростью, нежели Andante, и имеются Presto, для которых указана более низкая скорость, чем для Allegro. К этому надо добавить, что на реальную скорость движения существенно влияет и тактовый размер: если при двухдольном размере самый медленный из обозначенных Бетховеном темпов соответствует (в переводе на одну четвертную) девятнадцати ударам в ми-

[1] Ср. II часть квартета ор. 18 № 6 (шестнадцатая = 80) со II частью квартета ор. 18 № 1 (восьмая = 138).

[2] Ср. вступление к VI части септета ор. 20 (восьмая = 76) со II частью квартета ор. 59 № 3 (четвертная с точкой = 56).

[3] Ср. I часть 9-й симфонии (четвертная = 88) с III частью 3-й симфонии (половинная с точкой = 116).

[4] Ср. финал квартета ор. 18 № 2 (половинная = 92) с III частью 7-й симфонии (половинная с точкой = 132).

[5] При составлении таблицы взяты на учет только те заглавные метрономические указания Бетховена, которыми он обозначил начальные и основные темпы частей своих сочинений, и не приняты в соображение указания, связанные с ускорениями или замедлениями по ходу изложения. Если принять также и эти указания, то расхождения между темповыми терминами и метрономическими указаниями окажутся еще гораздо более резкими. Так, например, в финале 9-й симфонии имеются Adagio и Andante, для которых Бетховен избрал в качестве единицы половинную ноту, что типично для самых скорых, а не для медленных темпов. Эти случаи представляют, однако, единичные исключения и обусловлены не столько трактовкой темповых обозначений, сколько взаимосвязью со структурой данного сочинения. Поэтому было бы неверным непосредственно сопоставлять их с заглавными темповыми терминами других сочинений.

нуту[1], то при трехдольном размере мы не находим ни одного обозначения ниже тридцати шести[2], чем наглядно подтверждается известное положение об относительно большей подвижности нечетных размеров по сравнению с четными.

Из приведенного ясно, что именно мог иметь в виду Бетховен, говоря о крайнем непостоянстве темповых обозначений. Действительно, взятый сам по себе, вне связи с звучащей музыкой, к которой он относится, темповый термин становится расплывчатым понятием.

Однако, несмотря на то, что с 1817 г. Бетховен имел мельцелевский метроном в своем полном распоряжении, он все же не привел в исполнение своей «угрозы» и не отказался от использования темповых обозначений. Метрономические обозначения не смогли их заменить. Почему же?

Сопоставим для примера вступление к 1-й симфонии и II часть 8-й симфонии Бетховена. В обоих случаях мы увидим в партитурах одно и то же бетховенское метрономическое указание: восьмая = 88. Если рассматривать это указание как единственный критерий темпа, то пришлось бы заключить, что для обоих случаев установлен один и тот же темп. Такое заключение, однако, немедленно вступило бы в противоречие с музыкой, потому что в метрономическом указании определена лишь счетная единица и ее продолжительность, но вовсе не получает отражения *ритмика* произведения, обусловленная соотношением *длительностей нот* и являющаяся решающим фактором музыкального движения. Между тем, эта ритмическая основа в обоих случаях совершенно различна, так как вступление к 1-й симфонии открывается долгим аккордом половинными нотами и на протяжении восьми счетных единиц голоса оркестра делают всего лишь два шага; а II часть 8-й симфонии начинается шестнадцатыми *staccato*, в мелодии вскоре появляются тридцатьвторые, и два беговых шага приходятся на *каждую* счетную единицу. Именно этим различием *ритмической основы* определяется огромная разница темпа, и, несмотря на тождество метрономических цифр, вступление к 1-й симфонии озаглавлено термином Adagio molto, а II часть 8-й симфонии — термином Allegretto scherzando. Таким образом, парадоксальный, казалось бы, случай соотношения между темповыми обозначениями и метрономическими указаниями представляет собою не противоречие, а художественную закономерность, постигаемую, однако, только при учете *совокупности* факторов: соотношения длительностей нот как ритмичес-

[1] Это — Largo из сонаты ор. 106 (шестнадцатая = 76).

[2] Это — вступительное Adagio к I части септета ор. 20 (восьмая = 72).

кой основы, темпового обозначения как характеристики движения и счетной единицы как конкретизации метра[1].

Сказанное полностью относится и к фортепианной музыке, независимо от того, выставлен или не выставлен метроном[2]. Сравним, например, два Allegro: из 1-й и из 9-й фортепианных сонат Бетховена (ор. 2 № 1 и ор. 14 № 1). Проиграв начальные такты обеих сонат, мы сразу убедимся в том, что, несмотря на одинаковое обозначение темпа, Allegro из 1-й сонаты идет намного скорее, нежели Allegro из 9-й. Эта существенная разница темпа легко объяснима различием функций, выполняемых в обоих сочинениях длительностями восьмых. В 1-й сонате они, в основном, используются только в пассажах, не играя решающей роли в первичном мелодическом формировании музыкальных тем. В 9-й же сонате тема побочной партии начинается певучими восьмыми и далее идут четвертные, обозначенные штрихом *portamento* (стаккатные точки под лигой), который неисполним в очень скором темпе. Кроме того, уже в самом начале сонаты восьмые использованы в качестве *аккордового* сопровождения.

Тем не менее, Бетховен не счел нужным в данном случае отразить это различие в заглавиях и обозначил обе части одинаковым термином: Allegro. Композитор, однако, ясно показал отмеченную разницу установлением счетных единиц: Allegro из 9-й сонаты идет на $^{4}_{4}$, а Allegro из 1-й — alla breve, то есть на $^{2}_{2}$. В свете приведенных данных должно стать особенно ясным, сколь серьезную ошибку допускают иной раз учащиеся, считая Allegro из 1-й сонаты не на два, как положено, а на четыре.

---

[1] Сколь важное значение придавалось Бетховеном фактору длительности нот, можно судить и по следующему. В 1792 г., сочиняя свою партиту для октета духовых инструментов, он обозначил ее финал темпом Presto при размере $^{4}_{4}$ (a la breve) и изложил тему финала восьмыми. Но в 1796 г., перекладывая эту партиту на струнный квинтет, он переменил размер на $^{2}_{4}$ и, оставив неизменным обозначение темпа, укоротил все длительности вдвое. Метрономическая скорость движения осталась при этом такою же, но «тело» произведения оказалось как бы облегченным (двухчетвертной такт шестнадцатыми звучит менее «грузно», чем четырехчетвертной восьмыми). Совершенно аналогичный случай наблюдается в эскизной работе Бетховена над Траурным маршем из «Героической симфонии», тема которого была также первоначально изложена на $^{4}_{4}$.

[2] Единственным фортепианным сочинением Бетховена, имеющим авторскую метрономизацию, является соната ор. 106. Впрочем, можно считать, что авторской метрономизацией снабжено еще одно произведение, являющееся, кстати сказать, одним из самых репертуарных в программах детских музыкальных школ. Это — менуэт (II часть) из «легкой сонаты» G-dur ор. 49 № 2. Бетховен сочинил эту сонату в 1796 г. А в 1800 г. он включил свое авторское переложение менуэта в септет ор. 20. В 1817 г. он обозначил этот менуэт метрономом: четвертная = 120.

Но если метрономическое указание отсутствует, то счетную единицу не всегда можно вывести непосредственно из ключевого обозначения метра. Установление правильной счетной единицы в значительной мере зависит от художественного вкуса исполнителя. Так, например, для II части (Adagio на $^{3}_{4}$) из той же 1-й сонаты Бетховена К. Черни рекомендует в качестве счетной единицы одну восьмую (то есть считать на шесть), а И. Мошелес — одну четвертную (то есть считать на три). Кто же из них ближе к истине? Прежде всего здесь надо принять во внимание то обстоятельство, что в трехдольных Adagio, метрономизированных самим Бетховеном, в качестве счетной единицы фигурирует, как правило, восьмая, а не четвертная. Но и независимо от этого ритмика Adagio из 1-й сонаты должна подсказать нам, что Черни был ближе к истине. Ибо если представить себе в этом Adagio две восьмые на один счет, то в какой-то мере утрачивается «весомость» каждой из них и возникает опасность превращения групп тридцатьвторых в проходные пассажики, что недопустимо.

Сколь ни важен критерий длительности нот и их соотношения, он тоже, однако, не может быть признан абсолютным. Сравним друг с другом медленные части из 3-й и 5-й бетховенских сонат для фортепиано (ор. 2 № 3 и ор. 10 № 1). В первом случае — темп Adagio, во втором — Adagio molto. Метр — $^{2}_{4}$, и счетной единицей в обоих случаях вполне очевидно является одна восьмая. Как тут, так и там тридцатьвторые ноты выполняют мелодическую функцию и встречаются шестьдесятчетвертые. Казалось бы, такт Adagio molto должен при этих условиях продолжаться дольше, чем такт Adagio. Но в действительности происходит обратное. Не случайно в редакциях бетховенских сонат, осуществленных как в прошлом, так и в нынешнем веке, Adagio из сонаты ор. 2 № 3 обозначено более низкой метрономической скоростью, чем Adagio molto из Пятой. Следующая таблица является весьма показательной:

Название сочинения	Счетная единица	Метрономические указания в редакциях			
		Черни	Мошелеса	Леберта	Шнабеля
Ор. 2 № 3, Adagio	Восьмая	50	56	54	46
Ор. 10 № 1, Adagio molto	»	69	72	69	63

Как видим, обозначения абсолютной скорости движения во всех четырех случаях различны. Но *соотношения* скоростей между обеими

частями установлены всеми четырьмя редакторами примерно одинаково, и притом в *обратной пропорциональности* к бетховенским темповым обозначениям. Решающим фактором в данном случае является *строение темы*. Adagio molto из 5-й сонаты построено на теме широкого дыхания, начальная фраза которой распространяется на двутакт. Adagio же из 3-й сонаты построено на теме более короткого дыхания, начальная фраза которой умещается в рамках однотакта. Продолжительность счетной единицы в Adagio molto из 5-й сонаты короче, чем в Adagio из 3-й, и этим обусловлена метрономическая скорость. Но благодаря широкому дыханию тема Adagio molto из 5-й сонаты звучит *протяжнее*, чем тема Adagio из 3-й, и этим обусловлено бетховенское обозначение темпа.

Приведенный только что пример метрономизации двух бетховенских Adagio представляет известный интерес и в другом аспекте. В обоих случаях А. Шнабель предписывает более медленное исполнение, чем ученики Бетховена К. Черни и И. Мошелес, которые обосновывают свою метрономизацию игрой и указаниями учителя. И этот случай расхождения в трактовке темпа не является исключительным, так как Шнабель обозначил более низкой метрономической скоростью не только эти два Adagio, а и ряд других медленных частей из сонат Бетховена (II части из сонат ор. 2 № 2, ор. 7, ор. 10 № 3, ор. 22, ор. 53, I и III части из сонаты ор. 26 и другие). Возможно, что отчасти в этом проявилась тенденция, отмеченная в свое время еще Гансом фон Бюловом, который сопроводил бетховенскую метрономизацию Adagio appassionato из сонаты ор. 106 (восьмая = 92) следующим комментарием: «Если инструмент обладает большою полнотой звука, то можно взять еще более медленный темп»[1]. Но, замедляя бетховенское Adagio, Шнабель вместе с тем значительно ускорил многие Allegro Бетховена, и при этом нельзя сказать, что все скорые темпы Шнабеля являются наибыстрейшими из ныне принятых. Так проявляется эволюция в трактовке темповых терминов, и раздвигаются рамки метрономических скоростей. Примечательно, однако, то, что независимо от этого процесса пропорциональные соотношения между однородными темпами *различных* произведений, то есть соотношения, диктуемые различием *ритмической* основы, остаются в XX в. примерно такими же, какими они были при Бетховене. Сопоставив друг с другом две метрономизации: Черни и Шнабеля — по достаточно длинному ряду скорых частей из бетховенских сонат, можно наглядно иллюстрировать эту пропорциональность происходящего ускорения. Расположим этот ряд по признаку *нарастания* метрономической скорости счетной единицы:

[1] Beethovens Werke für Pianoforte solo von op. 53 an. — Tl. 2. — Stuttg., 1872. — S. 23.

Соната	Часть	Счетная ед.	Метрономизация	
			К. Черни	А. Шнабеля
Op. 22	IV	четвертная	69	80—84
Op. 10, № 3	III	половинная с точкой	76	92—100
Op. 31, № 3	II	четвертная	80	100
Op. 14, № 2	I	четвертная	80	104
Op. 53	III	четвертная	88	112
Op. 26	II	половинная с точкой	92	112
Op. 109	I	четвертная	100	116
Op. 31, № 2	I	половинная	104	120
Op. 2, № 1	I	половинная	104	126
Op. 27, № 1	II	половинная с точкой	112	132
Op. 7	I	четвертная с точкой	116	132
Op. 110	II	половинная	120	144
Op. 10, № 3	I	половинная	126	152—168
Op. 2, № 2	I	четвертная	132	152
Op. 57	III	четвертная	132	152
Op. 78	II	четвертная	132	152
Op. 26	IV	четвертная	132	160
Op. 13	I	половинная	144	168—176

И аналогичную пропорциональность, но только в обратном направлении (словно в зеркальном отражении) можно наблюдать, сопоставив друг с другом те же редакции по ряду *медленных* частей из бетховенских сонат[1]. Расположим этот ряд по признаку снижения метрономической скорости счетной единицы:

Соната	Часть	Счетная ед.	Метрономизация	
			К. Черни	А. Шнабеля
Op. 57	II	восьмая	100	96
Op. 22	II	восьмая	100	84
Op. 2, № 2	II	восьмая	80	69
Op. 26	I	восьмая	76	63
Op. 10, № 3	II	восьмая	72	63
Op. 26	III	четвертная	72	52
Op. 10, 1	II	восьмая	69	63
Op. 81a	I	восьмая	63	50
Op. 111	II	восьмая с точкой	63	48—50
Op. 101	III	восьмая	60	46
Op. 53	II	восьмая	56	44
Op. 2, № 3	II	восьмая	50	46

[1] Небезынтересно отметить, что особенно резкому замедлению подвергся бетховенский Траурный марш. Такое же явление наблюдается и с темпом Траурного марша из «Героической симфонии», который обозначен Бетховеном: восьмая = 80, но играется в наши дни намного медленнее.

Таким образом, и в историческом аспекте подтверждается положение Бетховена об относительности и непостоянстве значения темповых терминов. В то же время как постоянно действующий фактор выступает непреложная зависимость интерпретации темпа от ритмической основы музыкального произведения.

Отмечая в письме своем к Мозелю «нелепость» итальянских терминов, якобы полностью регламентирующих скорость музыкального движения, Бетховен в то же время с гораздо большим уважением отзывается о тех «словах», которыми определяется характер выразительности. Ими — говорит Бетховен — нельзя пренебречь, поскольку они имеют отношение к духу произведения. И действительно, добрая половина всех бетховенских заглавных темповых обозначений снабжена словесными ремарками, так или иначе уточняющими первый термин и намечающими в общих чертах присущую произведению эмоциональную выразительность.

Каковы же эти ремарки?

Не будем сейчас останавливаться на многочисленных ремарках, относительно уточняющих степень скорости («Assai», «Molto», «Non troppo» и т. п.). Не будем также говорить и о включаемых в заглавие разъяснениях музыкального жанра или формы («A la Marcia», «Menuetto», «Scherzo», «A la Pollaca», «Tedesco», «A l'Ongroise» и т. п.). Коснемся только тех ремарок, которые выступают как непосредственные дополнения к заглавному обозначению темпа и при этом имеют целью дать характеристику выраженного в произведении эмоционального состояния.

Среди бетховенских характеристик музыкальной выразительности, связанных с обозначениями Largo и Adagio, чаще всего встречаются такие, как «cantabile» (певуче) и «con espressione» (с чувством). С этими же темпами ассоциирует Бетховен термины «con sentimento» (чувствительно), «sostenuto» (сдержанно), «mesto» (печально), «appassionato» (страстно). Термины «grazioso» (грациозно) и «semplice» (непринужденно) выступают в сочетании с Adagio как единичные исключения.

Темпы Andante и Andantino также очень часто сопровождаются словом «cantabile», но заглавие «Andante con espressione» встречается в оригинальных сочинениях Бетховена значительно реже, чем «Adagio con espressione». Зато в обработках лирических народных песен Бетховен употребляет именно данную характеристику («Andante con espressione») чаще, чем какую бы то ни было другую. Вообще, темп Andante представляет в обозначениях Бетховена довольно широкую гамму эмоций от «maestoso» (величественно) до «agitato» (возбужденно) и «scherzando» (шутливо). Но в сочетании с такими характеристиками, как «Mesto» и «Appassionato», мы темпа Andante в бетховенских заглавиях не встречаем.

Излюбленным спутником бетховенского Allegro является, конечно, «con brio» (мы насчитываем свыше пятидесяти обозначений данного рода). Но и в Allegro применяются такие обозначения выразительности, как «appassionato» или «maestoso». Исключительной прерогативой скорых темпов являются «con fuoco» (с огнем), «risoluto» (решительно), «energico» (энергично). Но заглавие «Allegro cantabile» встречается один лишь раз — в юношеской, так называемой «курфюрстской» сонате (или сонатине), сочиненной Бетховеном в двенадцатилетнем возрасте. На этом единственном случае следует немножко задержаться, ибо часто приходится слышать недоуменные вопросы: как сочетается в данном Allegro термин «cantabile» с несколько странной нюансировкой Бетховена? Почему первые четверти начальных тактов обозначены нюансом *piano*, а продолжения тактов — нюансом *forte*? И чем вызвано столь же необычное чередование динамических нюансов во втором предложении главной темы, а также и в начале побочной? Тут следует принять в соображение два обстоятельства. Во-первых, в XVIII в. знаком нюанса *forte* часто обозначалось не собственно *forte*, а *sforzando*, и именно с таким случаем мы встречаемся в данной сонатине 1783 г. Во-вторых, это *sforzando*, если оно стоит после нюанса *piano*, отнюдь не означало требования громкого удара, а указывало только на необходимость подчеркнутого акцента, не выходящего за динамические рамки общего нюанса, то есть *piano*.

С учетом сказанного никакого противоречия между термином «cantabile» и нюансировкой здесь нет. Заметим попутно, что данной интерпретации *sforzando* в *piano* Бетховен придерживался не только в юные годы, но и позднее. Это обстоятельство часто упускается из виду.

Примечательными являются характеристики Бетховена, представляющие соединение различных терминов выразительности. Так, III часть из струнного квартета op. 95 он озаглавил: «Allegro assai vivace, ma serioso» («очень оживленно, но серьезно»); одну из своих обработок уэльских песен он предписывает исполнять «Maestoso, ma con espressione» («величественно, но с чувством»); одну из шотландских: «Allegretto, ma con espressione» («весело, но проникновенно»). Эти бетховенские «но» свидетельствуют, с одной стороны, о противопоставлении им различных душевных состояний, выражаемых музыкой, а с другой — о возможности тончайших взаимосочетаний этих противоположных состояний. К той же категории должны быть, по-видимому, отнесены и те обозначения, в которых вместо слова «ma» фигурирует слово «ed», например: «Allegro con brio ed appassionato» (соната op. 111, I часть), «Semplice e cantabile» (та же соната, II часть).

Иногда Бетховен не удовлетворялся итальянской терминологией и, желая более точно выразить свою интерпретацию, давал заглавные обозначения на немецком языке. Из этой большой группы обозначений мы выделим два, которые (хотя они относятся не к сольным фортепианным сочинениям) было бы полезно, как думается, включить в число основных методических правил преподавания игры на фортепиано. Одно из этих указаний, сделанное Бетховеном при «Свадебной песне» на слова А. И. Штейна, гласит: «Mit Feuer, doch verständlich und deutlich» («с огнем, но понятно и отчетливо»). Как часто это «но» упускается из виду не только учениками, но и некоторыми концертирующими пианистами, полагающими, что быстрота и натиск, обусловленные «огненным темпераментом», могут компенсировать отсутствие должной ясности и выпуклости исполнительского изложения музыкальной мысли! И не менее существенно предупреждение Бетховена, сделанное им в заглавном обозначении песни «Sehnsucht» на слова Х. Л. Рейссига: «Mit Empfindung, aber nicht zu langsam» («с чувством, но не слишком медленно»).

Особо пристальное внимание пианистов-исполнителей и педагогов должно быть привлечено к указанию Бетховена, сделанному им в заглавии багатели для фортепиано ор. 33 № 6: «Con una certa espressione parlante» («с выразительностью речи»). Музыковед Г. Яловец еще в начале нынешнего века отметил, что эти бетховенские слова «можно было бы отнести ко всем произведениям Бетховена как непреложное указание способа исполнения»[1]. На этой основе Г. Яловец построил интересную теорию «говорящей мелодики Бетховена», получившую признание в исполнительской и педагогической практике. «Своеобразный стиль Бетховена, — пишет Яловец, — мы лучше всего охарактеризуем, назвав его мелодику "говорящей" в смысле речевой логики: как в речи часть предложения связана с другой, одно предложение непосредственно вытекает из другого, так и здесь — один элемент вытекает из другого»[2]. Сюда относятся часто встречающиеся у Бетховена выписанные *ritardando* и *accelerando*, то есть замедления посредством удлинения и ускорения посредством сокращения протяженности излагаемой мысли; ритмические сжатия, подобные тем, что происходят в разговорной речи при настойчивых повторениях одних и тех же суждений или требований; варьирования музыкальной фразы при повторениях, пресле-

[1] *Яловец Г.* Юношеские произведения Бетховена и их мелодическая связь с Моцартом, Гайдном и Ф. Э. Бахом // Проблемы бетховенского стиля. — М., 1932. — С. 10.
[2] Там же.

дующие цель усиления убедительности сказанного; цезуры, напоминающие знаки препинания; ферматы напряжения, подобные тем остановкам, которые оратор выдерживает после риторически поставленных вопросов, и т. д. и т. п.[1] Сюда же относится и специфично бетховенское *legato*, в большей мере приближающееся к плавно льющейся речи, чем к кантиленности в плане итальянского *bel canto*.

Но если «говорящая мелодика» являлась одним из основных композиционных принципов Бетховена, то она не могла не получить отражения и в его пианистическом стиле, особенно при исполнении своих собственных произведений. Ученик Бетховена Ф. Рис, например, свидетельствует, что одним из излюбленных нюансов Бетховена-пианиста являлось соединение нарастания звучности с замедлением темпа, что также является типичным приемом речевой выразительности[2]. А вот характеристика исполнительского стиля Бетховена, принадлежащая другому его ученику — А. Шиндлеру: «Все, что мне когда-либо доводилось слышать в исполнении Бетховена, было, за очень немногими исключениями, совершенно свободно от всякой принужденности темпа. Это — *tempo rubato* в подлиннейшем смысле слова, обусловленное содержанием музыки и ситуацией, и ни в малейшей, однако, степени не похожее на карикатуру»[3].

Возможно, конечно, что толкование А. Шиндлером термина «rubato» не вполне адекватно нашему современному толкованию. Но во всяком случае оно нисколько не противоречит приводившемуся выше указанию Бетховена на рукописи песни «Север или юг» («Чувство имеет свой собственный такт, который невозможно выразить определенной градацией»). Кроме того, свидетельство Шиндлера косвенно подтверждается еще двумя учениками Бетховена. Так, К. Черни, общавшийся с Бетховеном на протяжении почти четверти века и являвшийся первым исполнителем некоторых его произведений, утверждает, например, что I часть своей сонаты ор. 26 (Andante con variazioni) Бетховен играл не в одном, а в различных темпах, хотя никаких указаний на отклонения от общего темпа в издании сонаты нет. Ссылаясь на исполнение Бетховена, Черни устанавливает для темы метроном: восьмая = 76, и продолжает далее: «Первая вариация должна исполняться в том же темпе и так же спокойно, хотя

[1] Примеры «говорящей мелодики» Бетховена приведены в цитированной работе Г. Яловца, а также в работе автора данной статьи: *Фишман Н. Л.* Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 годы. — М., 1962 (см., например, с. 135).

[2] См. *Wegeler F. G.* und *Ries F.* Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. — Coblenz, 1838. — S. 106.

[3] Цит. по: *Marx A. B.* Op. cit., S. 68.

в конце второй ее части движение немножко оживляется. Вторая вариация идет несколько скорее (приблизительно 92 по метроному)... Третья вариация — в темпе темы... Четвертая вариация — опять оживленнее (снова 92)... Пятая — в темпе темы»[1].

Совершенно независимо от Черни и почти одновременно с ним то же самое подтверждает также и другой ученик Бетховена — И. Мошелес, пользовавшийся не меньшим доверием учителя и выполнявший под его руководством аранжировки его произведений. Правда, метрономизация Мошелесом I части сонаты ор. 26 несколько отлична от приводимой Черни и, пожалуй, характеризуется уж слишком радикальными отклонениями от общего темпа, так как он предлагает изменения метрономической скорости буквально перед каждой из пяти вариаций[2]. Но независимо от расхождений в деталях, свидетельства Черни и Мошелеса, в совокупности со свидетельством Шиндлера, позволяют все же твердо заключить, что Бетховен допускал отклонения от общего темпа *даже в тех случаях, когда он не вносил соответствующих исполнительских* ремарок в нотный текст произведений, и что это относится не только к произведениям последнего периода его жизни.

Разумеется, глубоко прав А. Б. Гольденвейзер, говоря, что «стиль Бетховена не терпит разрыхления ритма» и что любая часть из произведения Бетховена, несмотря на присущий ей индивидуальный характер, «объединяется единой пульсацией»[3]. К исполнению произведений Бетховена вполне применимо также и замечание К. Н. Игумнова о необходимости объединять планомерные отклонения от основного темпа «в одно органическое целое» и «всегда своевременно возвращаться к этому темпу»[4].

Но из мудрого положения о единой пульсации в сочинениях Бетховена иной раз делается вывод о недопустимости никаких вообще отклонений от темпа, коль скоро они не предуказаны Бетховеном в нотном издании его произведения. Так, например, перед студентами консерваторий и учащимися музыкальных училищ очень часто выдвигается требование — исполнять всю I часть из сонаты ор. 26 в одном неизменном

[1] *Czerny C.* Op. cit., Tl. 3, S. 35, 49.

[2] Тема — 80; первая вариация — 88; вторая вариация — 104; третья вариация — 92; четвертая вариация — 100; пятая вариация — 80 (см.: L. v. Beethovens sämtliche Sonaten für Pianoforte. Neu herausgegeben... von *I Moscheles*. — Stuttg., 1858. Sonate XII).

[3] *Л. Бетховен.* Сонаты для фортепиано. Редакция А. Б. Гольденвейзера. — Т. I. — М., 1955. — С. 204.

[4] *Игумнов К. Н.* О мастерстве исполнителя. Запись и публикация Я. И. Мильштейна // Сов. музыка. — 1959, № 1. — С. 119.

темпе от начала до конца, хотя, судя по приведенным свидетельствам учеников Бетховена, это противоречит исполнительской интерпретации автора. Да это не соответствует и самому музыкальному содержанию сонаты. Ведь отклонения (конечно, незначительные) диктуются в данном случае ярчайшей разнохарактерностью вариаций и существенным отличием ритмических факторов. Можно ли не оживить хоть немного движение при переходе, например, от третьей вариации цикла — от этого *lamento*, предвещающего траурный марш, — к четвертой вариации — к этому подлинно бетховенскому, хотя и миниатюрному, скерцо?

С. Е. Фейнберг справедливо отметил, что «только по исполнительским указаниям в сочинениях трудно составить полное представление о намерениях их автора»[1]. И сколь ни подробны исполнительские указания Бетховена, ими тоже далеко не исчерпывается авторская интерпретация. Распространенное среди части педагогов мнение, будто бы, играя Бетховена строго метрично, мы приближаемся к стилю его эпохи, является заблуждением, тонко подмеченным в одной из неопубликованных работ Л. В. Николаева. «Неверно, — говорит Николаев, — представление о Бетховене как о чем-то всегда строгом... ...В наши дни мы играем Бетховена сдержанно, но, может быть, это есть результат стилизации Бетховена под нашу эпоху, а не результат нашего стремления изобразить более сдержанную игру эпохи Бетховена... У Бетховена есть много страниц, которые требуют владения темпом *rubato*, пафоса, декламационности. Он — *отец всего этого в нашем современном исполнительстве*»[2].

Итак, закостенелая метрическая схема, означающая механичность исполнения, так же чужда бетховенскому стилю, как и внешняя аффектация, ведущая к ритмической анархии. Сам Бетховен прекрасно это выразил в письме к пианистке Марии Пахлер-Кошак: «Я очень рад, — писал он ей, — что Вы здесь проведете еще один день... Вы все-таки сыграете мне сонату F-dur и c-moll, не правда ли? Я никогда не встречал никого, не исключая крупных пианистов, кто так хорошо исполнял бы мои произведения, как Вы. У них — только механика или аффектация. Вы — истинная попечительница рожденных моим духом детей»[3].

---

[1] *Фейнберг С. Е.* Исполнитель и произведение // Сов. музыка. — 1960, № 9. — С. 124.

[2] *Николаев Л. В.* О стилях фортепианной литературы. Стенограмма доклада, прочитанного в Ленинградской консерватории 26 декабря 1939 г. Машинопись. Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, фонд 129, № 119. — С. 26—28.

[3] *Kastner E., Kapp J.* (Hrsg.). Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe, S. 770.

Вернувшись теперь снова к бетховенскому письму, адресованному И. Мозелю, и сопоставив с ним все дальнейшие приведенные данные, можно сделать следующий вывод. Первейшим условием хорошего исполнения Бетховен считал соблюдение верного темпа. Этот верный темп определяется, однако, не только, и даже не столько темповым термином, значение которого условно и изменчиво, сколько совокупностью факторов, среди которых первостепенное значение имеют метроритмическая структура произведения в целом и мотивное строение музыкальных тем. Данную совокупность факторов, получающую конкретизацию в формулировке размера и счетной единицы, Бетховен именует «тактом» и характеризует ее как «тело» или «остов» сочинения. Вместе с тем, он решительно протестует против механичности воплощения и придает в связи с этим особое значение заглавным словесным ремаркам, призванным помочь исполнителю постигнуть характер выразительности, то есть «дух» произведения. Это положение о зависимости темпоритма, то есть «тела» произведения, от эмоционального содержания, то есть от «духа», представляет собой основу музыкально-исполнительской эстетики Бетховена и неразрывно связано с его постоянным стремлением приблизить язык музыки к живой человеческой речи.

На этой же основе зиждется и бетховенский метод преподавания игры на фортепиано. Правда, мы располагаем довольно скудными сведениями о его фортепианно-педагогической деятельности, хотя и известны многие имена его учеников и особенно — учениц. Он начал преподавать в юном возрасте, и первыми его учениками были Элеонора Брейнинг и ее младший брат — Лоренц, к которым композитор сохранял чувства глубокой симпатии на протяжении долгих лет. Впоследствии, когда он переехал из Бонна в Вену, многие знатные дамы и фрейлейны добивались чести именоваться его ученицами, и, судя по рассказам сестер Брунсвик и Дж. Гвиччарди, он был очень строгим и требовательным учителем.

Для общей характеристики педагогического метода Бетховена наиболее важное значение имеют два биографических документа, которые должны рассматриваться во взаимосвязи. Это — письмо Бетховена к К. Черни от 1817 г. и одна из страниц воспоминаний Ф. Риса.

Письмо к К. Черни было написано вскоре после того, как Черни, по поручению Бетховена, начал давать уроки фортепианной игры его одиннадцатилетнему племяннику Карлу. «Мой милый Черни, — писал Бетховен, — относитесь, пожалуйста, к Карлу, поелику возможно, терпеливо даже в том случае, если продвижение вперед сейчас еще не окажется таким, какого мы с Вами желаем. В противном случае он будет успевать еще меньше, потому что (он не должен это знать) из-за плохого расписа-

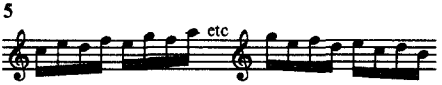
ния занятий ему приходится слишком напрягаться. К сожалению, тут сразу ничего не переменишь. Обходитесь с ним поэтому как можно любовнее, но строго... В рассуждении игры его у Вас, я прошу Вас поначалу обращать внимание на надлежащую аппликатуру, на правильный такт, а также на достаточную безошибочность касательно нот и только после этого заняться качеством исполнения. Когда же он продвинется в этом отношении достаточно далеко, то не заставляйте его останавливаться из-за мелких ошибок и указывайте ему на них лишь после того, как он доиграет пьесу до конца. Хоть я и мало давал уроков, но следовал всегда этой методе. Таким путем в короткий срок подготовляется музыкант, что представляет собою, в конце концов, одну из важнейших целей искусства. И это меньше утомляет как учителя, так и ученика.

При известных пассажах вроде следующего:

4

я хотел бы, чтобы иногда применялись все пальцы. Равным образом и в подобных пассажах:

5



Это нужно для того, чтобы связно играть. Правда, подобные пассажи (при исполнении не всеми пальцами) звучат, как говорится, "сыгранными perlé", или "словно бисер". Но подчас бывают желательными также и другие драгоценности»[1].

Важным дополнением к этому письму служит воспоминание Ф. Риса:

«Я могу сказать, — пишет Рис, — что, давая мне уроки, Бетховен проявлял удивительную терпеливость, несвойственную его натуре. Так, иногда он заставлял меня повторять одну и ту же пьесу по десяти и еще более раз. Последнее Adagio из F-dur'ных вариаций, посвященных княгине Одескалки (ор. 34), я повторил почти целиком семнадцать раз. Он все еще был недоволен выразительностью игры в маленькой каденции, хотя мне казалось, что я исполняю ее так же хорошо, как он. В этот день он со мною занимался почти полных два часа. Когда я допускал какую погрешность в пассаже, брал фальшивую ноту или не попадал на скачок, то он редко делал замечания, но если не вполне удавалось мне достигнуть должной выразительности в *crescendo* или в передаче характе-

[1] Ibid., № 732. Бетховенский автограф хранится в Вене, в Обществе любителей музыки.

ра пьесы, то он выходил из себя. Как говорил он, ошибки первого рода — это случайность; эти же ошибки свидетельствуют о недостатке разумения, вкуса или внимания»[1].

Сопоставление этих двух документов с письмом Бетховена к Мозелю и с приведенными выше характеристиками исполнительского стиля Бетховена показывает, что и в своей педагогической практике Бетховен ставил задачу полного подчинения пианистической техники эмоциональной выразительности и выявлению «духа» исполняемого произведения. Рассматривая музицирование как творческий процесс, он требовал сосредоточения внимания ученика на целостности музыкального произведения и предостерегал педагога от нарушения без особой нужды этой целостности художественного восприятия.

Весьма существенно, однако, то, что данную задачу Бетховен не считал возможным выдвигать *преждевременно*, то есть раньше, чем ученик освоит аппликатуру, научится строго соблюдать такт и хотя бы относительно чисто играть все ноты. Здесь снова надо вспомнить изречение Бетховена: «Такт — это тело произведения». Пока учащийся не ощутит это «тело», бесплодными будут попытки творчески проникнуться «духом» произведения. Необходимым условием подготовки истинного музыканта Бетховен считает соблюдение такой последовательности, при которой на первом этапе обучения учащийся приобретает необходимые знания, точные и прочные навыки, являющиеся непременной предпосылкой исполнительского творчества. А на втором этапе его внимание уже не должно быть слишком обременено чисто техническими вопросами исполнения, его творческой фантазии должна быть предоставлена свобода.

Эта методическая установка Бетховена не утратила своей актуальности и в наши дни. Кто из педагогов музыкальных школ и училищ не грешил иной раз завышением трудности репертуара, задаваемого ученикам? При этом, если ученик, затратив массу времени и усилий, както справится с техническими трудностями непосильного произведения, то празднуется «победа». Но какою ценой достигнута эта победа? Сплошь и рядом в подобных случаях ученик «заучивает» произведение до такой степени, что самый процесс последующего исполнения перестает доставлять ему творческую радость и эстетическое наслаждение.

[1] *Wegeler F. G.* und *Ries F.* Op. cit., S. 94—95.

Это, конечно, не способствует, а мешает его подлинно художественному воспитанию. Вреда здесь больше, чем пользы[1].

Об интересных деталях педагогического метода Бетховена можно судить и по его фортепианным упражнениям, которые он, по-видимому, задавал своим ученикам. В черновых нотных тетрадях и в книгах эскизов Бетховена довольно часто встречаются записи таких упражнений. Обычно он делал эти записи во время коротких перерывов между окончанием одной творческой работы и началом другой. Так, например, в «Книге эскизов Бетховена за 1802—1803 годы», принадлежащей Государственному центральному музею музыкальной культуры имени М. И. Глинки, мы находим записи подобного рода на страницах 15 (перед началом эскизов вариаций ор. 34), 46 (перед началом эскизов большого вокального дуэта), 86 и 87 (перед началом эскизов арии Иисуса из оратории ор. 85), 105 и 109 (перед началом эскизов арии Серафима из той же оратории).

Некоторые из записей представляют собой изложение общих пианистических формул — гамм и арпеджио в различных видах и комбинациях, двойных терций, секст, октав, трелей и т. д. Эти формулы снабжены подчас ремарками, требующими исполнения во всех мажорных и минорных тональностях («per omnibus tonos»), и если бы мы не знали бетховенского почерка, то автором этих упражнений можно было б счесть Карла Черни. Однако дело не только в почерке, а и в том еще, что в 1802 г. Черни был одиннадцатилетним мальчиком, недавно поступившим в число учеников Бетховена. С юных лет он усвоил эти бетховенские формулы, а впоследствии положил их в основу своих многочисленных инструктивных опусов.

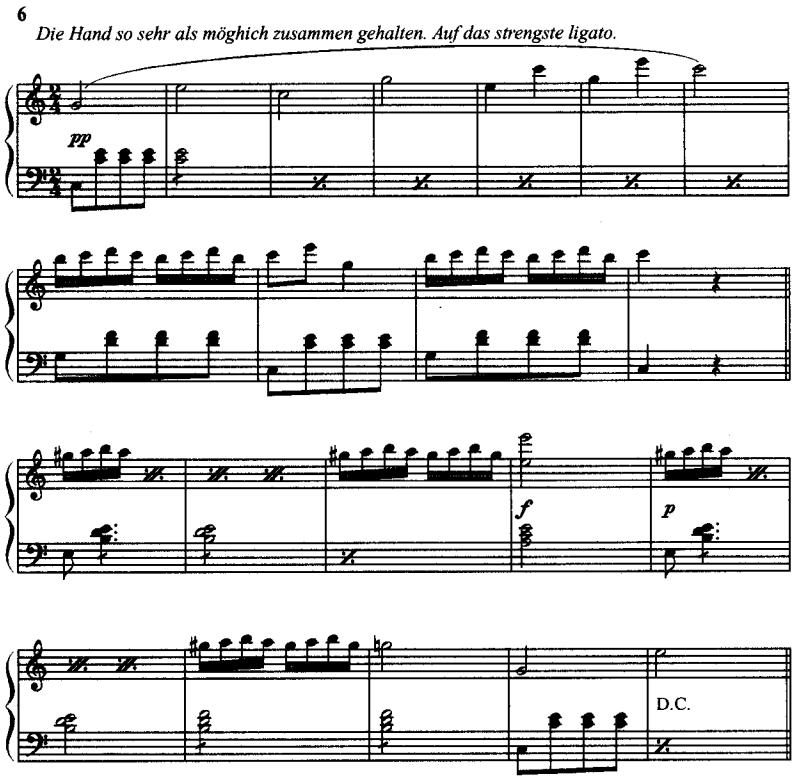
Среди упражнений Бетховена встречаются, однако, и такие, которые выходят далеко за рамки инструктивности и могли бы, пожалуй, показаться вполне оригинальными пианисту-виртуозу середины XX в. Рассмотрим здесь некоторые из упражнений данной группы[2].

---

[1] В марте 1962 г. вопрос этот специально обсуждался на методическом совещании педагогов-пианистов музыкального училища при Московской консерватории. А. А. Николаев, выступивший с интересным докладом по данному вопросу, а также М. Я. Сивер, В. А. Натансон и другие участники совещания справедливо заострили внимание на необходимости дифференцированного подхода к подбору репертуара, в зависимости от индивидуальных возможностей каждого учащегося, и на усилении внимания к технологической работе на ранних этапах обучения пианиста профессиональному мастерству.

[2] Приводимые ниже нотные примеры заимствованы из публикаций Г. Ноттебома «Clavierspiel», напечатанной во втором томе ноттебомовской «Бетховенианы» (*Nottebohm G.* Zweite Beethoveniana, S. 359—363). Ряд других аналогичных примеров содержится в «Книге эскизов Бетховена за 1802—1803 годы», изданной в Москве в 1962 г. (см. перечисленные выше страницы «Книги» по факсимильному воспроизведению бетховенской рукописи и по ее расшифровке, а также с. 88—90 «Опыта анализа творческого процесса»).

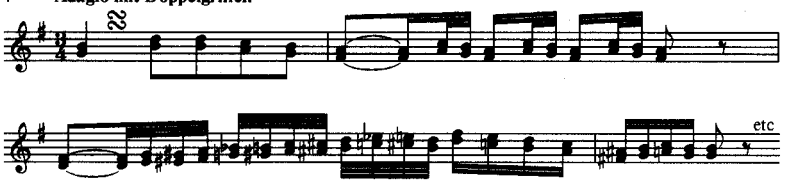
В первую очередь надо отметить то, что ряд упражнений этой группы представляет собой не абстрагирование технологической трудности от музыкального содержания, а напротив — попытку сочетания тренировки с воспитанием художественного вкуса ученика. Таково, например, упражнение «на строжайшее *legato*», которое Бетховен предписывает играть «поелику возможно собранной рукой»:



Позволяя ученику сосредоточить все свое внимание только на поставленной технологической задаче связной игры, это упражнение представляет собой в то же время художественную миниатюру, идеальное звучание которой целиком обусловлено точностью и совершенством выполнения технологической задачи.

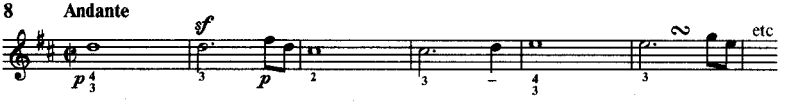
Не менее примечательно в этом отношении также и следующее упражнение в терциях, которое рассматривалось, по-видимому, и как средство подготовления ученика к исполнению певучих классических Adagio:

7 **Adagio mit Doppelgriffen**



Важное значение придавалось Бетховеном связности игры и плавности звуковедения не только при переходах с одной клавиши на другую, но также и при повторениях одной и той же клавиши. Стремясь предотвратить или свести почти к нулю ту прерывистость, которая возникает при повторении на фортепиано одного и того же звука, Бетховен требует заблаговременного приготовления и нацеливания сменяющего пальца. Замечательный пример бетховенской интерпретации *legato* как «вытягивания» мелодии дает упражнение, снабженное композитором оригинальной аппликатурой и сопровождаемое обстоятельной ремаркой, предписывающей «держать третий палец крестообразно над четвертым до тех пор, пока четвертый не отпустит клавишу и третий не займет его место»:

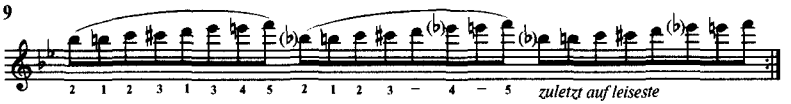
8 **Andante**



Данное предписание Бетховена невозможно выполнить надлежащим образом ни фиксированной, то есть напряженно «деревянной», ни расслабленно висящей рукой. По-видимому, Бетховен требовал, чтобы мелодия «пелась» эластичной рукой, сочетающей гибкость с упругостью. Вместе с тем, известная активизация пианистического аппарата, обусловленная долгим выдерживанием третьего пальца над четвертым и мгновенностью последующего перехвата клавиши, выступает здесь в качестве приема, способствующего как бы «врастанию» первого звука, обозначенного нюансом *piano*, во второй, обозначенный нюансом *sforzando*. Бетховенское упражнение разъясняет до известной степени вопрос о том, как представлял себе Бетховен исполнение применявшегося им в фортепианных сочинениях иллюзорного нюанса: *crescendo* на одной ноте. Реального *crescendo*, конечно, получиться не может. Но накапливая энергию на устремленно тянущемся звуке, пианист словно пытается преодолеть тенденцию к угасанию, и тем самым психологически создается художественный эффект воображаемого нарастания. Заметим при этом, что мелодия Andante, на которой Бетховен построил свое упражнение, имеет черты общности с темами, обычно поручаемыми солирующим

оркестровым инструментам, особенно гобою. И бетховенская аппликатура дает лучшую, пожалуй, возможность выявления в тянущемся звуке фортепиано таких элементов выразительности, которые присущи оркестровым мелодиям широкого дыхания. Драгоценную деталь представляет, в частности, аппликатура четвертого такта упражнения, где так убедительно и естественно применено соскальзывание «поющего» третьего пальца с черной клавиши на белую.

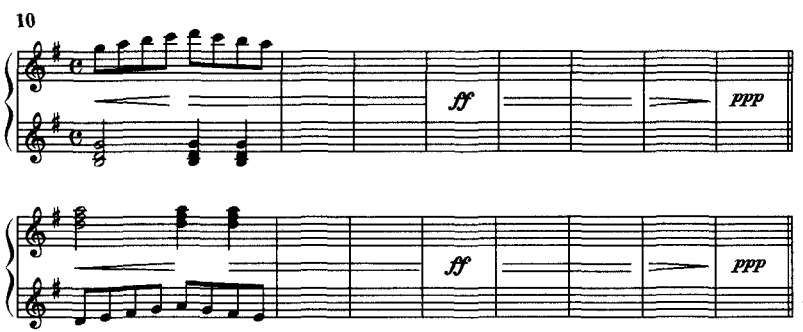
Этот прием соскальзывания, позволяющий вовсе избежать удара по клавише и буквально «вылить» один звук из другого, Бетховеном высоко ценился, о чем свидетельствует также и следующее упражнение:



Примечательно, что соскальзывающая аппликатура чередуется здесь с несоскальзывающей. Это — упражнение для слуха пианиста, который должен добиться абсолютной тождественности звучания хроматической гаммы независимо от применяемого аппликатурного принципа: соскальзывая, он должен играть столь же отчетливо, как при обычной аппликатуре, а применяя обычную аппликатуру, он должен играть столь же плавно, как если бы он соскальзывал.

Бетховен предлагает исполнять это упражнение с нюансом *diminuendo*, доводя его под конец до предельного *pianissimo* («zuletzt auf leiseste»). Здесь намечен один из важнейших принципов подлинной виртуозности, заключающийся в том, что ныне принято именовать «филировкой» звука.

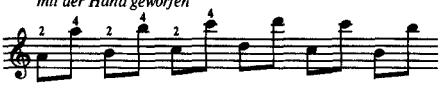
Еще ярче проявляется этот принцип в упражнении, единственной целью которого является развитие именно данного навыка:



Этим упражнением Бетховен как бы еще раз подчеркивает, сколь важную роль играет в фортепианном исполнительстве владение широкой динамической палитрой и тончайшими градациями *crescendo* и *diminuendo*. Он требует от учеников не только точной нюансировки при исполнении музыкальных произведений, но и овладения динамикой как видом фортепианной техники.

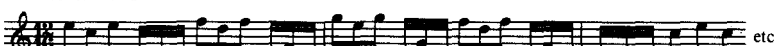
Круг интересов Бетховена-пианиста отнюдь не ограничен, однако, только проблемами, связанными с плавным звуковедением. Вот, например, оригинальное упражнение на *staccato*, в котором Бетховен предписывает использовать прием броска всей рукой:

11 *mit der Hand geworfen*

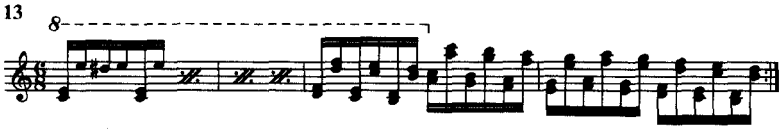


А вот два упражнения, позволяющие судить о степени виртуозного владения самим Бетховеном техникой быстрых скачков:

12 **Rechte Hand**



13



Если бы последнее из этих упражнений было написано Сергеем Рахманиновым, то мы могли бы предположить, что оно рассчитано на пианиста, который без всяких затруднений берет дуодециму и даже еще больший интервал. Но рука Бетховена была не столь уж велика, а стало быть, совершенное исполнение такого упражнения не могло не быть связанным с преодолением значительной трудности. Впрочем, тут невольно вспоминается шутливое письмо Бетховена к З. Штейнеру по вопросу о трудностях в сонате A-dur op. 101.Убеждая издателя в том, чтобы он не опасался содержащихся в этой сонате исполнительских трудностей, Бетховен писал: «Трудность — понятие относительное. Что одному трудно, другому легко, и этим ничего еще не сказано. Но все сказано тем, — да будет известно генерал-лейтенанту[1], — что трудное — прекрасно, возвышенно, величественно и так далее. Каждому ясно, что трудность — самая высшая похвала, какая лишь возможна, ибо трудность заставляет потеть»[2]. В этой

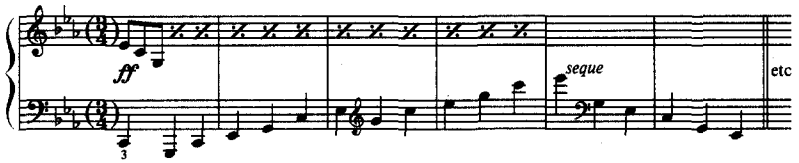
[1] Бетховен в шутку назвал З. Штейнера своим генерал-лейтенантом.

[2] *Kastner E., Kapp J.* (Hrsg.). Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe, S. 697.

шутке Бетховена есть скрытый смысл. Действительно, подлинно великие произведения музыкального искусства никогда не бывают легкими для исполнения, даже если они таковыми могут показаться с первого взгляда.

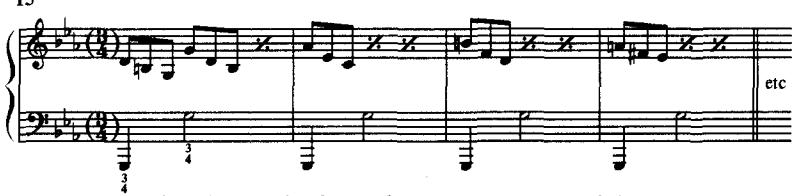
Бетховен поражал своих слушателей не только глубиной и певучестью своего тона, не только выразительностью говорящей мелодики, но и неслыханной по тому времени мощью исполнения. О технологических приемах, применявшихся Бетховеном для достижения этой мощи, может дать представление группа упражнений на *fortissimo*, исполняемых одним третьим пальцем левой руки на фоне бурлящих фигураций в партии правой руки. Замечательного по мощности звучания эффекта достигает Бетховен в одном из этих упражнений, где композитор предлагает дублировку третьего пальца четвертым для извлечения звуков огромной силы:

14



Alle diese Noten durchaus mit dem 3-ten Finger

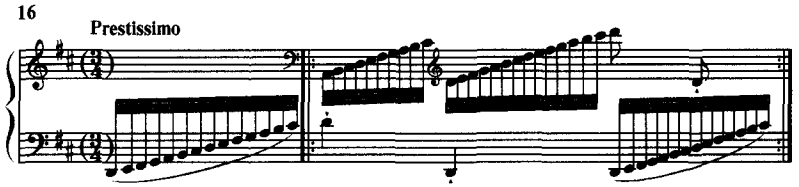
15



Alle diese Noten mit dem 3-ten und 4-ten Finger zusammen gehalten

О большом виртуозном размахе и блестящей координации сложных движений свидетельствует также и следующее упражнение на соединение гаммообразных пассажей с широкими «перелетами». Правая и левая рука здесь непрерывно перекрещиваются и поставлены в такие условия, при которых им приходится действовать на различных высотных уровнях:

16



Заканчивая статью, мы должны здесь сказать, что затронутая нами тема отнюдь не исчерпана приведенными высказываниями, примерами и комментариями. Несмотря на имеющуюся огромную музыковедческую литературу о Бетховене, проблема «Бетховен и фортепианное исполнительство» еще ожидает нового исследования, которое, конечно, выходит за рамки статьи, так как должно основываться на исполнительском анализе каждого из фортепианных сочинений Бетховена, а также на анализе многих редакций и исполнительских интерпретаций. Специальные главы и параграфы такого исследования должны были бы быть посвящены отражению в фортепианной музыке Бетховена его оркестрового мышления, трактовке динамических нюансов, лиг и вязок, группировки, фразировки, трелей и мелизмов и т. д. Думается, однако, что затронутый в данной статье сравнительно узкий круг вопросов бетховенской фортепианно-исполнительской эстетики и педагогики может быть предметом практически полезных дискуссий и методических обсуждений. Это — вопросы о связной и отрывистой игре, об интерпретации темповых обозначений, о соотношении и взаимосвязи между технологическим развитием и художественным воспитанием музыканта-пианиста. Знать точку зрения Бетховена по каждому из этих вопросов полезно каждому педагогу. Тем более что фортепианно-исполнительские и педагогические принципы Бетховена, так же как и вся его концепция музыкального искусства, несомненно, вполне согласуются с передовыми устремлениями нашей эпохи.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя 3
Эдвин Фишер. Фортепианные произведения Бетховена. *Перевод с немецкого Я. С. Товалевой* 9
Эдвин Фишер. Фортепианные сонаты Бетховена. *Перевод с немецкого Я. С. Товалевой* 12
Герберт Грундман, Пауль Мис. Как Бетховен пользовался педалью? *Перевод с немецкого Ф. Марморштейн* 26
Герберт Грундман, Пауль Мис. Аппликатура Бетховена. *Перевод с немецкого Ф. Марморштейн* 69
Лев Баренбойм. О бетховенской педализации 88
Надежда Голубовская. Бетховен 101
Лев Баренбойм. Аппликатурные принципы Артура Шнабеля 118
Аркадий Аронов. Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена 140
Александр Меркулов. «Эпоха уртекстов» и редакции фортепианных сонат Бетховена 163
Натан Фишман. Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике 194

ISBN 978-5-89817-200-8

Учебно-методическое издание

Серия «Мастер-класс»
Как исполнять Бетховена

Составитель
Анна Викторовна Засимова

Редактор М. Насонова
Корректоры: Н. Лебедева, И. Калашникова
Нотный редактор В. Сумароков
Нотная графика: Ю. Корнеева
Верстка: М. Коротовских
Дизайн обложки: Д. Долгов

Подписано в печать 15.08.07. Формат 60x88 1/16.
Бумага офсетная №1. Гарнитура BaltikaC. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 14,3. Тираж 1500 экз. Заказ 6510.

Наши издания можно приобрести
через сайт **www.classica21.ru**
или воспользовавшись услугами
отдела «Классика — почтой».

Заявки направляйте по адресу:
123098, г. Москва-98, а/я 28
Издательский дом «Классика-XXI»

Тел./факс: (495) 290 3937
E-mail: info@classica21.ru

Издательский дом «Классика-XXI»
Юридический адрес:
123056, г. Москва, ул. Б. Грузинская, д. 60, стр. 1

Отпечатано в ФГУП «Производственно-издательский комбинат ВИНИТИ»,
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403