

К ИЗУЧЕНИЮ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО РЕПЕРТУАРА ПИАНИСТА



УДК 781.68

Наталья Георгиевна Панкова

Народная артистка России, профессор, профессор кафедры специального фортепиано Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия)

ТРИДЦАТЬ ДВА ШАГА ЗА ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ: ЗАМЕТКИ О ЦИКЛЕ БЕТХОВЕНА «ТРИДЦАТЬ ДВЕ ВАРИАЦИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО НА СОБСТВЕННУЮ ТЕМУ» (WoO 80, c-moll)

Автор в свободной форме эссе предлагает свой подход к интерпретации цикла Л. Бетховена «Тридцать две вариации для фортепиано на собственную тему» (WoO 80, c-moll). В сопоставлении вариаций с романом У. Голдинга «Шпиль» анализируется драматургия цикла, рассматриваются формообразование и темповая линия произведения. Адресовано студентам музыкальных вузов, а также исполнителям, изучающим фортепианное творчество Бетховена.

Ключевые слова: Людвиг ван Бетховен, У. Голдинг, вариации, исполнительские задачи, фортепианное исполнительство, интерпретация музыкального произведения.

Для цитирования: Панкова Н. Г. Тридцать два шага за грозовой перевал: заметки о цикле Л. Бетховена «Тридцать две вариации для фортепиано на собственную тему» (WoO 80, c-moll) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 20. – С. 41–65.

I

Я в буре деяний, в житейских волнах,
В огне, в воде,
Всегда, везде.

Гёте. «Фауст»

Мне трудно определить точный характер своих размышлений, ведь время не отдаляет, а постепенно приближает к нам творчество Бетховена. Оно, как морской прибой, выносит на берег всё новые и новые следы его существования. Бетховен по-прежнему продолжает свой путь, обретая на нём неожиданных попутчиков и собеседников. Хор их голосов разрастается, порождая странные, живые лица –

негодующие и вдохновенные, озлобленные и восхищённые. Злые языки пытаются окружить композитора острым зубчатым частоколом, но он, споря со всеми и с самим собой, с силой вырывается вверх звенящей стрелой.

Постоянно соприкасаясь с бетховенским творчеством, я стала невольным свидетелем этой бесконечно повторяющейся истории, которую мне захотелось рассказать по-своему. «Тридцать две вариации», образующие некое сюжетное ядро представленных заметок, являются одной из главных, но отнюдь не единственной опорной точкой их построения. Калейдоскоп образов, неизбежно возникающий в процессе изучения данного фортепианного цикла, его внутреннее *credo* для меня не менее

важны, чем его подробный исполнительский анализ. Именно поэтому я обращаюсь в этих заметках к самым значимым и памятным советам моих дорогих педагогов – А. Г. Руббаха¹ и Е. В. Малинина², – стремившихся воспитать в ученике не только чуткого проводника авторских идей, но и художника, одарённого подлинной фантазией и способного принять достойное самостоятельное решение.

Поразительный императив Бетховена во всех своих проявлениях с каждым годом привлекает меня всё больше. Прежде чем шагнуть вместе с ним за «грозовой перевал 1806 года», отмеченный в его записях ясно и беспощадно словами «да не будет больше тайной твоя глухота – также и в искусстве» [1, 359], постараемся понаблюдать как разгорался этот огромный костёр, в конце жизни взметнувшийся духовным завещанием – одой «К радости».

Болезнь подползала к Бетховену исподтишка. К тридцати годам она уже маячила у него за спиной. Издёрганный постоянным ожиданием катастрофы, он стыдился своего недуга, пытаясь поначалу скрыть его от окружающих. Будучи убеждённым пантеистом, он обожествлял природу, испытывал блаженство бродить по лугам и лесам, среди деревьев, кустарников и скал – ведь они отвечали человеку эхом, которое он так жаждал услышать. Эхо ослабевало, но Бетховен жаждал жить, жаждал быть великим, счастливым и единственным. Внутренний слух приходил на смену внешнему, разрастаясь, как айсберг на непомерной глубине. Заглядывая вперёд, я в сотый раз задаю себе вопрос: родились бы на свет сложнейшие поздние сочинения композитора, эти сокрушительные по своей интеллектуальной и эмоциональной силе пророчества, если бы их автор был здоров и благополучен?

К 1800 году Бетховен, уже известный композитор и виртуоз, «Великий Могол» (по определению Й. Гайдна) [3, 141] становится некоронованным королём блестящих аристократических салонов. Его музыка и исполнительская манера имели собственные «законы неподчинения» привычному, ласкающему слух мягкому блеску модных и знаменитых тогда музыкантов – Вёльфля, Штейбельта, Гуммеля. Недаром известный пианист и ученик Бетховена Карл Черни писал, что для творений Бетховена

«необходима характеристическая сила, глубокие чувства и, частью связанная, частью резко обозначенная, игра» [цит. по: 5, 89]. Избалованная венская публика, признавая неоспоримые достоинства бетховенской игры, всё же отмечала некоторые технические неточности, а иногда и грубоватость его исполнения. Тем не менее, рецензент лейпцигской «Allgemeine Music Zeitung» выражал мнение многих, утверждая: «После смерти Моцарта, выше которого я никого не знаю, только Бетховен может доставить подобное наслаждение своими импровизациями» [цит. по: 5, 88]. Вспомним, что и сам Моцарт, слышавший юного Бетховена всего один раз, поначалу довольно скептически отнёсся к его искусству, но ознакомившись с его стихийными импровизациями, предрёк ему великое будущее.

Сейчас хотелось бы поговорить об ещё одной важной проблеме, тяготившей композитора на протяжении всей жизни, в особенности стесняющей его в высшем обществе, куда привела его судьба. В тринадцать лет сверходарённый ребенок, владеющий игрой на клавире, органе, скрипке, автор собственных сочинений, весьма поверхностно изучает в школе чтение и письмо по-немецки и латыни (до последних дней Бетховена будет отличать скверный, неразборчивый почерк и весьма сомнительная орфография). Будущая знаменитость с трудом усваивает четыре арифметических правила. Темнота безграмотности пугает его. Всячески сопротивляясь этому, он с неистовством, присущим ему во всём, увлекается высокой литературой. Клопшток, Шиллер, Руссо, Гомер, Шекспир, Гёте, Плутарх – это алтарь бетховенской литературной святыни, скрытый от любопытных глаз. К восемнадцати годам он поступает кандидатом на философский факультет Боннского университета.

Музыкальное образование композитора также отличалось неровным «пунктирным характером». Единственным наставником, о котором он сохранил самые нежные воспоминания, был Х. Г. Неефе, с 1779 года музыкальный руководитель Боннского национального театра и органист боннской хоровой капеллы. По отзывам современников, этот музыкант соединял в своём искусстве «величественную простоту, прелесть правильного ритма, певу-

честь, верную фразировку и яркий колорит игры» [5, 32]. Обладая утончённым вкусом и верным эстетическим чувством, он передал Бетховену глубокое познание гармонии и композиции. Все эти достоинства оказали несомненное влияние на будущее формирование никому не подвластной творческой природы Бетховена. Также Х. Г. Неефе первым издал в Мангейме Девять вариаций юного автора (на тему марша Дресслера, WoO 63), будучи твёрдо убеждённым, что его ученик, несомненно, является приемником Моцарта. Через несколько лет уже известный композитор напишет своему любимому учителю: «Я вам глубоко признателен за мудрые советы, подвигнувшие меня в изучении божественного искусства, которому я посвятил себя. Если мне суждено прославиться, то этим буду обязан я вам» [5, 31–32]. Последующие кратковременные наставники Бетховена – Й. Гайдн, И. Альбрехтсбергер, И. Шенк, А. Сальери, – несмотря на учтивое посвящение им некоторых бетховенских сочинений, были быстро опережены гениальным, но строптивым воспитанником (предполагаю, что учителя это отчетливо понимали). Жаль, что через некоторое время Бетховен в обычной для себя презрительной и самоуверенной манере незаслуженно обидит лучшего из них, Й. Гайдна, сказав, по свидетельству Ф. Риса, что взял у Гайдна несколько уроков и «ничему у него не научился» [2, 98]. Композитор зло шутит над И. Альбрехтсбергером по поводу его метода сочинения фуг, называя это «сотворением музыкальных скелетов» [3, 142], развенчивает Сальери, который много позже найдёт возможность дать Бетховену ответную словесную пощёчину.

Бетховена привлекало великое, героическое и непреходящее. Гендель, Глюк, Бах были близки ему своей монументальной простотой, свойственной любимой им «Одиссее» Гомера. Вездесущий моцартовский дар, неуловимый и изменчивый, будоражил его мысль и преследовал воображение. Несмотря на это, Бетховен упорно продолжал отвергать значительность моцартовских сонат и по-детски недоумевал, как столь безнравственный сюжет «Дон Жуана» мог вдохновить гения подобного масштаба.

На пике карьеры виртуоза Бетховен постепенно теряет интерес к концертной деятель-

ности. Рассветные часы у письменного стола за непрестанно созревающими композициями становятся для него самыми желанными и необходимыми. Как отмечает Б. Корганов, «Ещё раньше, чем виртуозное поприще, покинул Бетховен противную ему педагогическую деятельность, посвящая время на уроки только своему земляку и другу, Фердинанду Рису, да самому преданному ему покровителю, эрцгерцогу Рудольфу» [5, 89]. Ф. Рис, обожавший своего учителя, стойко переносил все испытания и ссоры, связанные с непредсказуемым, а подчас и невыносимым нравом композитора, впоследствии оставил о нём живые и теплые воспоминания. В особенности, на мой взгляд, Ф. Рис точно понял правдивое отношение Бетховена к изначальной сути музыкального произведения. «Когда Бетховен занимался со мной, – пишет Рис, – он, так сказать наперекор своей натуре был очень терпелив. <...> В вариациях F-dur (op. 34), посвящённых княгине Одескалки, я был вынужден повторить почти всю последнюю вариацию в Adagio семнадцать раз. Он всё время был недоволен выразительностью маленькой каденции, хотя, по моему убеждению, я играл её так же хорошо, как он сам. <...> Если я допускал промахи в пассаже или промахивался в нотах и скачках, где он обычно требовал точности, он редко что-либо говорил. Но вот если я допускал изъяны в выразительности, в crescendo и подобных вещах, или отклонялся от характера пьесы – он вскипал, поскольку говорил, что первые ошибки случайны, а вторые означают недостаток разума, чувства и внимания» [2, 103].

II

И две души живут во мне,
И обе не в ладах друг с другом.

Гёте. «Фауст»

Скитания бетховенского духа между небом и землёй воссоединились в его безудержном противоречивом нраве, в котором невозможно разобраться без единственно верного камертона – его музыки. Вот одна из любимых бетховенских цитат в его записных книжках – слова Лоренцо из «Венецианского купца» Шекспира:

Всё, что бесчувственно, сурово, бурно, –
Всегда, на миг хоть, музыка смягчает;
Тот, у кого нет музыки в душе,
Кого не тронут сладкие созвучья,
Способен на грабёж, измену, хитрость;
Темны, как ночь, души его движения
И чувства все угрюмы, как Эреб:
Не верь такому.

Исповедуясь в творчестве, сметая на своём пути «давно осознанное и совершенное», Бетховен открыл в фортепиано оркестр, в оркестре – Вселенную, указав последующим поколениям на благодатную почву истинного романтизма. «Скиталец» Ф. Шуберта, мерцающие и контрастные маски Р. Шумана, «странствующие подмастерья» Г. Малера, герои Шиллера и Бетховена – братья по крови.

Композитор сменил в Вене около ста квартир, громко скандаля со своими соседями, не желавшими подчиняться его бурному трудовому графику, – работа длилась от 8 до 14 часов в сутки и сопровождалась громогласным пением и безудержной игрой на клавире. Бесконечно рассеянный, до смерти боявшийся чопорных аристократических церемоний, Бетховен постоянно терял очки, зонты, перчатки и рукописи (что произошло с «Аппасионатой», едва не погибшей под проливным дождем и чудом спасённой блестящей пианисткой Марией Виго, первой исполнительницей этого шедевра). Став пожизненным заложником глухоты, композитор стремился к быстрому и искреннему сближению с людьми, которых через очень короткое время неожиданно отвергал. Обижая самых близких друзей, Бетховен всю жизнь опекал своих братьев и нерадивого племянника, сводившего его в могилу. В ответ на недоумённые возгласы окружающих он только разводил руками: «Они же мне родные!» Неугомонный в своей влюбчивости, Бетховен на протяжении всей жизни ждал, но так и не обрёл семейное счастье.

Чтобы почувствовать многогранность натуры композитора, стоит обратиться к противоречивым свидетельствам его современников. Капельмейстер Зейфрид, бывший первым исполнителем многих произведений Бетховена, признавался: «Всё ближе знакомясь с его личностью, я всё более привязывался к этому человеку, поражавшему своею доброю, просто-

тою, детскою непорочною и безграничною благожелательностью. <...> Он обладал склонностью к внезапному переходу от тоскливого настроения к веселому, причудливо восторженному, ребячески талантливому, к веселью иногда задорному, но всегда безобидному» [цит. по: 5, 15]. Ученик Бетховена Ф. Рис отмечал: «Бетховен был чрезвычайно добродушен, но часто легко раздражался и впадал в недоверчивость» [2, 103]. Контрасты бетховенского характера не мешали восприятию окружающими масштаба его личности, ошутимого с молодых лет. С 1793 по 1795 год он жил в доме своего мецената князя Лихновского в таком почёте, что, по словам Бетховена, «княгиня Христина готова была заказать стеклянный колпак, чтобы недостойные не могли коснуться меня пальцем и даже дыханием» [цит. по: 5, 90]. Госпожа фон Бергард, урождённая фон Ктисов, жившая в юности в семье секретаря русского посольства фон Клюпфеля, где часто бывал Бетховен, вспоминала: «Разговор его и манеры были заурядные, грубоватые; вместе с тем он был очень горд. Я видела, как мать княгини, весьма эксцентричная, стояла на коленях перед Бетховеном, сидевшим на диване, и просила сыграть что-нибудь, но безуспешно» [цит. по: 5, 92]. Беттина фон Арним в письме к Гёте свои впечатления от встречи с Бетховеном передала в следующих словах: «Ни один царь, ни один король не сознаёт так своей мощи, как Бетховен» [цит. по: 5, 238]. Сам Бетховен в знаменитом «Гейлигенштадтском завещании» так определил источник этой нравственной силы: «Божество! Ты глядишь с высоты в моё сердце, ты знаешь его, тебе ведомо, что оно преисполнено человеколюбия и стремления к добродетели» [цит. по: 3, 261].

Примечательно, что немецкий гений интересовался русским фольклором. Мелодии из сборника Н. А. Львова и И. Прача «Собрание русских народных песен с их голосами» становились основой фортепианных вариаций (WoO 71), струнных квартетов соч. 59, посвящённых графу Кириллу Разумовскому. Мне кажется, если бы каким-нибудь непостижимым образом время перенесло Бетховена в Россию, то не миновать бы ему участи стать одним из героев Достоевского или Лескова (в особенности, «Очарованного странника»). В облике Антона Рубинштейна современни-

ки видели реинкарнацию Бетховена. Русские композиторы, прежде всего П. И. Чайковский и С. В. Рахманинов, относились к Бетховену с величайшим пиететом.

III

Высшим отличием человека является упорство в преодолении самых жестоких препятствий.

Бетховен

К 1806 году Бетховен был автором многочисленных камерных и вокальных произведений, вариаций и сонат для фортепиано, трёх симфоний, трёх фортепианных концертов, балета «Творения Прометея» и т. д. 1806 год подарил нам «Аппассионату», Четвёртую симфонию, Четвёртый фортепианный концерт (изданный в 1808 г.), Концерт для скрипки с оркестром, Тридцать две вариации и оперу «Фиделио». Нападок критики, к счастью, избежали лишь «Аппассионата» и Четвёртая симфония. Почти незамеченными современниками остался самый светлый и поэтичный Четвёртый фортепианный концерт – последний из концертов, исполненных публично самим автором. Провал оперы в какой-то степени был спровоцирован также и политическими событиями, захватом Австрии войсками Наполеона и, как следствие, бегством из Вены всех меценатов, покровителей Бетховена.

Такие корифеи драматической музыки, как Керубини и Сальери, не приняли бетховенского творения. Присутствовавший на представлении «Фиделио» Керубини говорил, что из-за пестроты модуляций в увертюре так и не смог определить её тональности [см.: 3, 381]. «Странно пишет Бетховен, – съязвил Сальери, – он взбирается по лестнице во второй, третий, четвёртый этаж, оттуда пробирается на чердак, а с чердака бросается прямо вниз чрез маленькое окошечко: я не понимаю этих приёмов!» [цит. по: 5, 170]. На реплику Сальери умно ответил капельмейстер венского оркестра Клейнхейнц: «Если мы с вами взберёмся на лестницу, то должны осторожно сойти по ней вниз, если же вздумали бы делать прыжки, подобно Бетховену, то сломали бы себе шею» [цит. по: 5, 170]. Удивитель-

ный Скрипичный концерт, написанный для Франца Клемента (первого скрипача и дирижёра Венского театра), рядом авторов также был подвергнут резкой критике. Этот концерт «мало удачен и обнаруживает спешность работы», – писал В. Корганов [5, 176].

Тридцати двум вариациям, представляющим мне лаконичным, совершенным в своей тщательности макетом зрелых бетховенских идей, досталось ещё больше – в том числе и от самого автора. Тот же В. Корганов считает, что, вероятно, они написаны Бетховеном «с целью заработка», что «это плоды работы заурядной, вынужденной, лишённой выдающихся художественных красот» [5, 182]. Рассказывают, что Бетховен, услышав как дочь И. Б. Штрейхера разучивает это сочинение, спросил: ««Чьё это?» – «Ваше». – «Моё? Такая дурость? О, Бетховен, какой ты был осёл!»» [4, 18]. Справедливости ради здесь стоит вспомнить слова Бетховена из письма к Ф. Маттисону: «Чем больше успеваешь в искусстве, тем меньше довольствуешься прежними своими сочинениями» [1, 137]. В 1806 году композитор, крайне раздосадованный неудачной премьерой «Фиделио», стеснённый в денежных средствах, считал единственно достойной своей целью прийти к сочинению монументального симфонического гиганта, не придавая должного значения столь бесценным для нас сочинениям меньшего масштаба.

IV. Собор

Бетховен чувствует, что он создаёт новый храм в духовной жизни.

Беттина фон Арним. Из письма к Гёте

Бетховенский феномен вызвал у меня далеко не случайные ассоциации. В начале XIII века в небольшом английском городе Солсбери на болотистой почве был выстроен собор¹, фундамент которого под воздействием подземных вод был разрушен. Несмотря на это, настоятель храма, фанатично веря в чудо, созвал со всех концов Европы лучших мастеров-каменщиков. Не обращая внимания на их отчаянные и вполне справедливые протесты, он решил увенчать купол собора гигантским шпилем высотой более ста метров. Во много раз пре-

вышая по весу первоначальную постройку, обнесённый огромной стальной лентой, шпиль в соответствии со всеми физическими законами должен был в буквальном смысле провалиться вместе с собором сквозь землю. Тем не менее, самый высокий храм Англии стоит и по сей день, вызывая недоумение учёных и привлекая бесчисленных паломников со всего света. Музыка композитора, лишённого слуха, и каменный исполин как два мощных дерева без корней прошли через столетия.

В 1964 году крупнейший английский писатель, лауреат Нобелевской премии Уильям Голдинг (1911–1993) написал свой знаменитый роман-притчу «Шпиль» («The Spire»), главной идеей которого стал вдохновенный и жертвенный труд творцов, превращающий утопию в реальность. Герои произведения – одержимый своей мечтой архиепископ Джослин и гениальный Роджер-каменщик – любят, боятся и ненавидят друг друга, теряют любимых людей, разрушают себя, но не терпят творческого поражения. Талант и воля оказываются прочнее всех материальных опор.

В 1974 году Екатерина Новицкая представила Е. В. Малинину свою новую работу – Тридцать две вариации Л. ван Бетховена. В классе собрались многочисленные ученики. Екатерина играла с присущей ей убежденностью, мудро и совершенно. Власть её поразительного дарования была неповторимой. Сохранив в памяти почти все выступления Новицкой, я по-прежнему не могу её ни с кем сравнивать. Она – словно существо из другого мира. Трактровка Вариаций казалась самой искренней, самой близкой к композиторскому замыслу из всех, когда-либо услышанных, исключала любое подражание. В скором времени и мне суждено было «встретиться» с этим опусом в процессе подготовки к бетховенскому конкурсу. Я решила на это с опаской и... с огромным удовольствием.

Тональности *c-moll* и *C-dur* – знаковые для Бетховена, его Альфа и Омега. «Вначале было Слово» – заявляет о себе непреклонная главная тема цикла. Кульминационная *subdominanta* – созидаящая, карающая и любящая рука Творца.

Allegretto

Thema *mf*

5

sf *p*

А. Г. Руббах и Е. В. Малинин не были сторонниками частого изменения темпов внутри цикла, считая, что это разрушает целостность всей конструкции и напряжённость драматургии. Убеждённая в правоте всех пожеланий моих наставников, я также подразделяю «32 вариации» на три небольшие части и финальную коду, состоящую из двух блестящих, импровизационных «картин», написанных в духе лучших образов развёрнутых фортепианных

каденций. Впоследствии, каждая из частей прочно соединилась в моём сознании и воображении с архитектурным образом легендарного собора и литературным преломлением этого явления в романе У. Голдинга: первая часть – начало строительства храма; вторая часть – озарения; третья часть – испытания; кода – возведение шпиля.

Жалею, что своими новыми впечатлениями и фантазиями в связи с «32 вариация-

ми» я не успела поделиться ни с Аврелианом Григорьевичем, ни с Евгением Васильевичем. Надеюсь, что мои беседы с ними продолжатся на этих страницах.

Часть

I–III вариации. Загадочно шепчутся между собой первые три вариации, едва ли не самые коварные во всём цикле. А. Г. Руббах, добиваясь абсолютно ровной ритмической пульсации, был ярким противником бесконтрольного, хаотичного исполнения: «Играйте чуть медленнее, чем хочется вашим пальцам. Прислушивайтесь без суеты».

Именно поэтому мы сразу же исключили смену аппликатуры на повторяющихся репетиционных нотах, передав главенствующее положение наиболее сильным пальцам (2 или 3). Чуть приподнятая кисть словно охватывает невидимую тяжесть. Удобное, свободное положение руки постепенно осознанно фиксируется, предохраняя нас от излишних судорожных движений при неизбежном сценическом волнении. Полупедаль, четверть педали – лёгкая, прозрачная, напоминает тающее облачко каменной пыли.

Var. I

p leggiermente

Var. II

leggiermente

Var. III

The musical score for Variation III is presented in two systems. Each system contains a piano (right) hand and a bass (left) hand. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, with fingering numbers (1-5) indicating specific fingerings. The bass part provides a steady accompaniment with similar rhythmic motifs and fingering. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Для меня начальные вариации – это преодоление страха высоты и первые звуки стройки: «Звуки были такие крошечные, что казалось, их можно собрать в горсть, и тем не менее они доносились сюда через весь собор... Там – там – там... Нет – нет – нет... Боль – боль – боль... Ничего – ничего – ничего...»⁴.

IV вариация. Тяжесть земного притяжения нарастает. О значении бетховенской левой руки можно было бы написать книгу. Ограничусь лишь резким неприятием исполнения густых басовых нот царапающим, острым штрихом *pizzicato*. Мне кажется, что в образном строе этой вариации присутствует роковое, гулкое эхо в старинных стенах.

Var. IV

The musical score for Variation IV is presented in two systems. Each system contains a piano (right) hand and a bass (left) hand. The piano part begins with a dynamic marking of *p* (piano). The score features a mix of notes and rests, with slurs connecting phrases. The bass part consists of a steady, rhythmic accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

V вариация. Первый шаг к сомнению и отчаянию. «Построить шпиль над собором без фундамента невозможно. Против нас сама земля. Отец, отец... Ради Господа, смилитесь... Отпустите меня...», – умоляет каменщик архиепископа.

Сложнее всего сдержать эмоциональную пружину, готовую раскрыться преждевременно. Мои наставники не допускали в этом эпизоде никакой излишней чувствительности. Объединённые лигой октавы приходилось играть в буквальном смысле слова «стиснув зубы», в ожидании взрыва следующей вариации.

Var. V [semplice]

VI вариация. «Я вознесу свою пламенеющую волю на башню». Самоутверждение в первых яростных триолях. Архитектурная

конструкция начинает расти на наших глазах. *Sforzando* – точные «метки» принятого решения.

Var. VI *sempre staccato e sforzato*

VII вариация. Частое сопоставление контрастных динамических пластов, разнообразных психологических характеристик совершенно естественно для Бетховена. Многофигурные композиции, исповедальность, героическая пластика, волшебство природных стихий подвластны ему в полной мере. Изобразительная, информативная сила бетховенского искусства огромна. Каждая деталь одаре-

на самостоятельным значением, незаметно и искусно вплетена в единую сеть происходящих событий.

Слепящая вспышка шестой вариации сменяется холодным полумраком седьмого «шага». Безжизненное, нисходящее движение октав в правой руке на фоне колышущегося сумрака нижнего регистра предвещает беду:

Var. VII



«В храм ни разу не заглянуло солнце. Высота была неотделима от работы строителей. Наверху, под их ногами была только шаткая доска».

вариации, властно заполняют всё движущееся пространство в восьмой. Равномерно вздымающиеся тёмные звуковые волны могут существовать только при наличии максимального *legatissimo*, окружающего их плотной завесой осеннего дождя.

VIII вариация. Терции, придающие мрачный колорит басовым фигурациям в седьмой
Var. VIII



IX вариация. «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идём?..»

небольшими, но чрезвычайно важными паузами. Ведь именно они позволяют «скитающим» душам с трудом перевести дыхание.

Печальные вопросы без ответов разделены

Var. IX

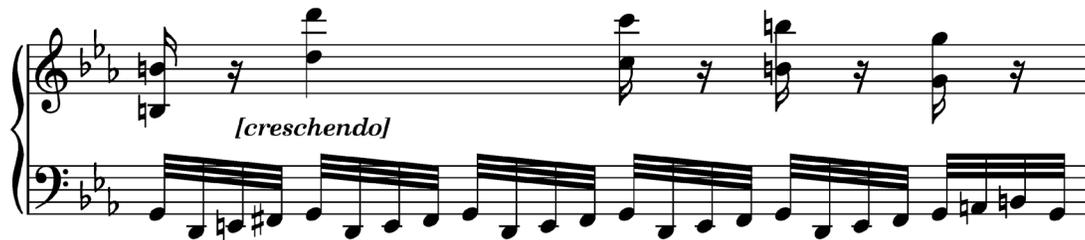
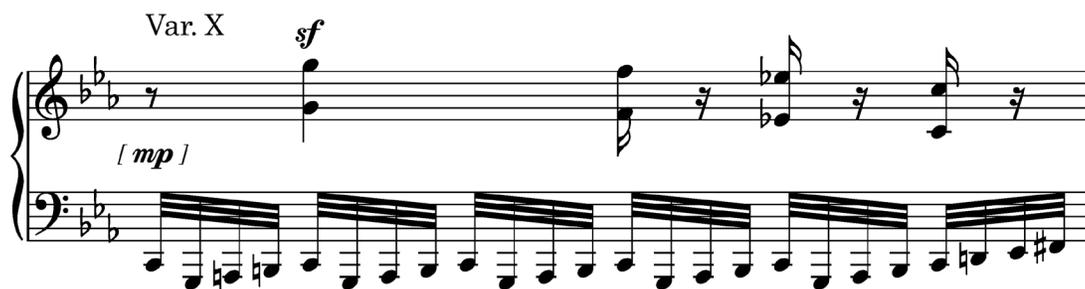


legato



X–XI вариации. А. Г. Руббах считал необходимым научить своих воспитанников, выстраивать бесконечно длинные лабиринты разгорающегося оркестрового *crescendo*, приводя в пример великого А. Тосканини, владевшего этим искусством в совершенстве, в особенности в музыке Бетховена и вагнер-

овских «колоссах». Эталон для меня навсегда остаётся финал «Тристана и Изольды» в прочтении знаменитого итальянского маэстро. Поэтому, когда мне предложили попытаться объединить X и XI вариацию единым динамическим нарастанием, я с восторгом согласилась.



«Дождь лил три дня... Сам собор, эта священная книга, высеченная из камня уже не возглашал славу... Когда начался ливень, тысяча каменных голов на зубчатых башнях ожила. Из разинутых ртов извергалась вода, словно то была новая, неслыханная ещё адская мука. Вдруг священник увидел, как прямо под ним обвалилась глыба, земля оползала. В темноте и сырости, один из мастеровых сорвался и упал с высоты, разрывая отчаянным криком воз-

дух от свода до пола. Крик застыл, как бы вытесанный в этом плотном воздухе безжалостной рукой...»

Условная грань первой части заканчивается для меня именно здесь, вместе с первым потрясением и первой трагической развязкой.

II часть

XII–XVI вариации – светящийся духовный центр всей композиции. «Поднимите

врата, верхи ваши». На «вратах» бетховенское утверждение – *Maggiore*.

XII вариация. Закатное солнце Ариетты из сонаты № 32 ор. 111 уже заглядывает в резные окна храма. Священник медленно поднимает-

ся на самую вершину башни, «великого дома, ковчега, корабля, который один может спасти всех этих людей». Здесь мы лишены всяческой суеты. Горделивое спокойствие хора ненадолго смягчает пережитое страдание.

Var. XII
Maggiore

p semplice

sf

p

«Вот, что это такое – быть птицей». Если возможно изобразить движение мысли и

души в звуках, то **XIII вариация** – подтверждение тому.

Var. XIII

p

XIV вариация. Переливающиеся узоры расцветают оттенками неизяснимой чистоты, а преобразившаяся главная тема заво-ра-

живает золотым ходом валторн. А. Г. Руббах как-то сказал мне: «Здесь такая тайна и такая тишь...»

Var. XIV *sempre staccato*

sf

XV и XVI вариации. «Благоухание ошеломило его и он ждал, пока плескавшаяся в нём скорбь не излилась у него из глаз... Взглянув вверх, он увидел, что целый сонм ангелов сиял на солнце. Корни

яблони распустились зелёным чудом и крылатый сапфир, как выпущенная стрела, блеснул и сразу пропал из виду, выбрав в себя всю синеву неба».

Var. XV

dolce

cresc. *risoluto*

В XV и XVI вариациях Е. В. Малинин и А. Г. Руббах дали мне несколько замечательных советов: «В каждой вариации *crescendo* в заключительных тактах несёт различную смысловую нагрузку. В XV вариации, несмотря на авторское *risoluto*, оно не нарушает гармонического покоя и состояния счастливой уединённости. В XVI вариации *crescendo* стремительное, „прощальное“. «Расплакавшись, как ребёнок, священник крикнул птице: „Вернись!“ – но она тотчас же исчезла без возврата».

Так же недолговечно и видение «потерянного рая» в средней части цикла. Кроме того, для более ровного и упругого соотношения шестнадцатых и восьмых, в XVI вариации Аврелиан Григорьевич предложил мне «создать» в левой руке дополнительный голос, превратив вторую восьмую в четверть. Благодаря этому мы помогаем движению «звуковой оси» вращаться непрерывно и без усилий, обозначив «точку опоры» лёгким *tenuto*.

Var. XVI

III часть

XVII вариация. Переход к финальной части – узкая тропинка среди тёмных скал и ущелий. Орфей оглядывается, безуспешно

пытаясь увидеть ту, которую так долго искал и мгновенно лишился. «Вот что совершил я, возлюбля». Впереди мрак.

Var. XVII
Minore

XVIII вариация. Первая из наиболее трагичных «вариаций-испытаний». «Священнику снилось, будто он навзничь лежал в болоте, растянутый и руки его были транспонтами собора. Приходили люди, мучили его, осыпали насмешками. А сам дьявол, который налетел с запада, облаченный в сверкающую шерсть, терзал его в темноте, исполненный омерзения; он взял бич и нанёс себе жестокие удары по спине, по удару за каждого беса».

Гудящие «раскалённые» басовые аккорды не должны прерваться ни на секунду. Поэтому педаль необходимо сменить в такте дважды для непрерывного звучания основной гармонии. При активной артикуляции возможны варианты позиционной аппликатуры (в особенности в трёх заключительных тактах).

Var. XVIII

The first system of Variation XIX consists of two staves. The upper staff contains three measures of music, each starting with a dynamic marking of *sf* and a '7' below the notes. The notes are beamed together in a complex rhythmic pattern. Above the notes are fingering numbers: [1] 5 1 2 3 | [1] 5 1 2 3 | [1] 5 1 2. The lower staff contains three measures, each starting with a '7' below the notes, which are mostly rests with a few notes in the first two measures.

XIX вариация. Специфика бетховенского пианизма не допускает расслабленности, а зачастую изматывает своей категоричностью, стремлением «достичь цели любой ценой» [Кир, 2, 218]. Чудовищное противостояние

мрака и света, уничтожающей агрессии и мечущейся в страхе людской толпы, заключено в разорванной, чёрно-белой, динамике каждого такта, наделённой пугающе правдивой, библейской, интонацией.

Var. XIX

The score for Variation XIX is presented in two systems. The first system has two staves. The upper staff begins with a dynamic marking of *f* and a '3' above the notes, followed by a *p* marking. The lower staff has a '7' below the notes. The second system also has two staves. The upper staff begins with a *f* marking and a *p* marking. The lower staff has a '7' below the notes. The music features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

В XX и XXI вариациях динамика уже не меняется – только *forte*. «Судный день грядёт из глубины».

Var. XX

The score for Variation XX consists of two staves. The upper staff begins with a dynamic marking of *sempre f* and a '7' below the notes. The lower staff begins with a '3' below the notes. The music features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

First system of the cycle, featuring piano and forte dynamics.

Var. XXI

Var. XXI, featuring triplets and piano dynamics.

XXII вариация.

И звёзды небесные пали на землю...
И небо скрылось, свившись, как свиток.
Откровение св. Иоанна Богослова

Вот они – четыре всадника Апокалипсиса,
выросшие как горы, безжалостные в своей
силе:

Var. XXII

Var. XXII, featuring piano and forte dynamics with tenuto marks.

XXIII вариация. Ожидание Приговора.
Плотная завеса молчания, холод пустоты.
Удивительное чувство приходит на сцене, ког-

да шаг за шагом спускаешься на такую чёрную
глубину, что кажется – обратного пути нет. Где
найти силы, чтобы вернуться?

Var. XXIII

XXIV вариация. Слабые, дрожащие язычки пламени, едва различимый лепет, любовь, мольба о спасении. С. В. Рахманинов оставил нам свою запись этого цикла в абсолютно индивидуальной «авторской» манере. Ему, как и многим его великим предшественникам

и современникам было свойственно путешествовать за «линией горизонта», отыскивать свой «остров мёртвых». В «Вариациях на тему Корелли», сочинении многомерном, а иногда и мистическом, также появляются аналогичные образы трепещущих кающихся душ.

Var. VI

l'istesso tempo

Var. XXIV

XXV вариация. Хрупкая бесплотная фактура, пронсящаяся лёгким дуновением ветра. Но отступившие в тень нижнего регистра басы

не дремлют: так притаившийся зверь ожидает добычу.

Var. XXV
leggiermente

XXVI–XXVII вариации. «Сколь ужасны уроки, которые мне дано извлечь, – думал архиепископ, – сколь огромна высота, и власть, и цена... Но вот из сокровеннейших глубин доносится глас, который повелевает построить корабль на суше, жениться на блуднице, возложить сына на жертвенный алтарь. И тогда, если у людей есть в это вера, рождается нечто новое».

XXVI–XXVII вариации – схватка с собственной гордыней, тщеславием, криводушием, нечистой совестью, иступлённой экзальтацией, несущей погибель и ненависть самым близким людям. Страстный накал этих вариаций ни в коем случае не ставит окончательную смысловую точку в повествовании. Впереди – исход.

Var. XXVI

Musical score for Variation XXVI. The piece is in a minor key (three flats). The right hand features a series of chords and arpeggiated figures, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking starts with *f* in the bass clef.

Var. XXVII

Musical score for Variation XXVII. The piece is in a minor key. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking is *f* in the bass clef.

XXVIII вариация.

Когда сгоришь, что станет с тобою?
 Уйдёшь ли дымкой в небо голубое,
 Золой ли мёртвой станешь на ветру,
 Что своего оставишь ты в миру?...
 А вдруг из пепла нам блеснёт алмаз?...

Ц. Норвид

Вариация, наступление которой всегда жду с каким-то щемящим чувством, – вариация, полная любви и прощения. Мне всегда хотелось начинать её с довольно яркого, эмоционального *mezzo-forte*. В заключении бесследно исчезнуть в *pianissimo*.

Var. XXVIII

Musical score for Variation XXVIII. The piece is in a minor key. The right hand has a melodic line with a long slur over the first two measures. The left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking is *p semplice [mf]* in the bass clef, and the instruction *[diminuendo]* is written above the right hand.



XXIX вариация. «Среди ночи в окно ворвался ослепительный свет, гром потонул в рёве ветра. Вспыхнувшая молния полоснула болью по глазам, свет померк не сразу, переходя в зелёное зарево. Сто раз архиепископ уже видел, как шпиль рушится, что раз слышал, как он рушится, а потом гроза врывалась и начинала бушевать в нём, разламывая голову. Пронзительные крики доносились до него:

„Ныне и в смертный час... Город разносит вдребезги... Преподобный отец, помоги нам!“.

Архиепископ крикнул: „Я здесь! Мужайтесь, дети мои! Вам не будет вреда!“».

Сверкающая вариация обрывается стремительным каскадом нисходящих шестнадцатых без *diminuendo*. Дверь в прошлое с треском захлопывается.

Var. XXIX

A musical score for Variation XXIX, consisting of four systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has two flats. The first system begins with a dynamic marking of *ff* and features triplet markings (3) over the first three notes of both staves. The second system continues the rhythmic pattern. The third system features a dynamic marking of *f* and includes a sharp sign (#) above the first note of the treble staff. The fourth system concludes with a dynamic marking of *ff*. The piece ends with a final chord in the treble staff.

XXX вариация.

И увидел я новое небо и новую
землю; ибо прежнее небо и прежняя
земля уже миновали, и моря уже нет.

Откровение св. Иоанна Богослова

Последние шаги и к последней черте, осторожные, повисающие над землёй. «Где же я был?» – и безмолвный ответ всегда один: «Нигде».

Var. XXX

Кода

XXXI–XXXII вариации. Финал вариаций по неистощимому разнообразию фортепианных приёмов, объединению всего калейдоскопа художественных идей в одном стремительном звуковом потоке изначально воспринимается как симфоническая фреска. Режиссура вариаций требует разумной и многократно проверенной исполнительской стратегии, и, безусловно, увлекательного сценария. А. Г. Руббах также придавал особое значение тщательному выбору аппликатуры, Е. В. Малинин – штриховой точности.

Заканчивая свои заметки, я ещё раз напоминаю, что «Шпиль» У. Голдинга – одна из тех книг, которые с каждым прочтением воспринимаются заново, поэтому в своей версии аналогий я ссылаюсь лишь на то, что «околдовало меня» и подарило силы забыть о повседневной суете.

Итак: «В серой мгле, среди мелькания рук и рёва ветра, архиепископ понял, что должен сделать. Он ринулся вперёд, растолкал всех, горсть осколков ударила в лицо, обжигая, как крапива. Потом в темноте, зигзагами, стал взбираться по стремянкам, он лез всё вверх и вверх в тесноту каменной трубы».

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs. The lower staff (bass clef) features a rhythmic accompaniment of triplet eighth notes. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in the first measure of the upper staff and *f* (forte) in the second measure of the lower staff.

«Он слышал, как стонали аркады, напрягая свои каменные плечи, потом, наконец, втиснулся в последнее пространство, где всё кончалось, ощутил открыл серебряный ковчег, зажал священный гвоздь распятия между пальцами, и по-плотнички вознал его в деревянную вершину, на ощупь, вслепую. Теперь шпиль стал недоступен для Зла,

вознёсся превыше всех ступеней, от земли до небес!

Страх и радость смешались, слились воедино теряя сознание. Захлёбнутый волной, он летел птицей, рвался, кричал, вопил, стремясь оставить после себя волшебные и таинственные слова: ...он как яблоня!...»

The second system of the musical score consists of three systems of two staves each. The upper staves feature melodic lines with slurs and dynamic markings of *sf* (sforzando). The lower staves feature rhythmic accompaniment with dynamic markings of *sf* and *ff* (fortissimo). The final system includes a *cresc.* (crescendo) marking in the lower staff, followed by a *ff* marking and a *p* (piano) marking in the upper staff.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Руббах, Аврелиан Григорьевич (1896–1976) – выдающийся пианист и педагог, ученик Ф. М. Blumenфельда. Преподавал в Московской консерватории (1931–1941), в музыкальном училище при Московской консерватории (1943–1962).

² Малинин, Евгений Васильевич (1930–2001) – российский пианист, педагог, ученик Г. Г. Нейгауза. Народный артист СССР (1989). Преподавал в Московской консерватории с 1957 г.

³ Готический собор Девы Марии в Солсбери был заложен в 1220 г. освящён в 1258 г. Шпиль высотой 123 метра был завершён в 1320 г.

⁴ Цитаты из романа У. Голдинга выделены курсивом и приводятся по изд.: *Голдинг У. Шпиль // У. Голдинг. Свободное падение. Шпиль. Пирамида. Москва : АСТ, 2017. С. 237–420.*

ЛИТЕРАТУРА

1. Бетховен Л. ван. Письма. В 4 т. Т. 1. 1787–1811. Москва : Музыка, 2011. 616 с.
2. Вегелер Ф. Г. Вспоминая Бетховена: биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса. Москва : Классика-XXI, 2001. 224 с.
3. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2 т. Т. 1. Москва : НИЦ «Моск. консерватория», 2009. 536 с.
4. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2 т. Т. 2. Москва : НИЦ «Моск. консерватория», 2009. 590 с.
5. Корганов В. Д. Бетховен: биограф. этюд. Москва : Алгоритм, 1997. 811 с.

Natalia G. Pankova

People's Artist of Russia, Professor, Ural State Conservatory named after M.P. Mussorgsky, Yekaterinburg, Russia

THIRTY-TWO STEPS THROUGH THUNDERING PASS: NOTES ON BEETHOVEN'S CYCLE "THIRTY TWO VARIATIONS FOR PIANO ON AN ORIGINAL THEME" (WoO 80, c-moll)

Abstract. The author of this essay offers her own approach to interpreting Beethoven's cycle "Thirty-Two Variations for Piano on an Original Theme" (WoO 80, c-moll). In comparing the variations with W. Golding's novel "The Spire", the dramaturgy of the cycle is analyzed, the shaping and tempo line of the work is considered.

This work is addressed to students of musical universities, as well as performers studying the piano art by Beethoven.

Keywords: Ludwig van Beethoven; W. Golding; variations; piano performance; interpretation of a musical work.

For citation: Pankova N.G. *Tridtsat' dva shaga za grozovoy pereval: zametki o tsikle L. Betkhovena «Tridtsat' dve variatsii dlya fortepiano na sobstvennuyu temu» (WoO 80, c-moll)* [Thirty-Two Steps Through the Thundering Pass: Notes on Beethoven's Thirty-Two Variations for Piano on an Original Theme (WoO 80, c-moll)], *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, no. 20, pp. 41–65. (in Russ.).

REFERENCES

1. Bethoven L. van. *Pis'ma. V 4 t. T. 1. 1787–1811* [Letters, in 4 vols. Vol. 1, 1787–1811], Moscow, Muzyka, 2011, 616 p. (in Russ.).
2. Wegeler F.G. *Vspominaya Betkhovena: biograficheskie zametki Frantsa Vegelera i Ferdinanda Risa* [Remembering Beethoven: Biographical Notes by Franz Wegeler and Ferdinand Ries], Moscow, Klassika-XXI, 2001, 224 p. (in Russ.).

Панкова Н. Г. Тридцать два шага за грозовой перевал: заметки о цикле Л. Бетховена...

3. Kirillina L. V. *Betkhoven. Zhizn'i tvorchestvo. V 2 t. T. 1* [Beethoven. Life and Creation, in 2 vols. Vol. 1], Moscow, NITs «Moskovskaya konservatoriya», 2009, 536 p. (in Russ.).
4. Kirillina L. V. *Betkhoven. Zhizn'i tvorchestvo. V 2 t. T. 2* [Beethoven. Life and Creation, in 2 vols. Vol. 2], Moscow, NITs «Moskovskaya konservatoriya», 2009, 590 p. (in Russ.).
5. Korganov V. D. *Betkhoven: biograficheskij etyud* [Beethoven. Biographical sketch], Moscow, Algoritm, 1997, 811 p. (in Russ.).

Приложение

Александр Михайлович Меркулов

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва, Россия). SPIN-код: 9953-7660

БЕТХОВЕН В ИСПОЛНЕНИИ Н. Г. ПАНКОВОЙ

Как-то в конце 1990-х годов в моём классе по педагогической практике одной из сильных учениц, закончившей десятилетку и готовившейся поступать в Московскую консерваторию, я задал Тридцать две вариации Бетховена. Готовясь к уроку, я решил послушать разные записи этого сочинения. Знакомый принёс компакт-кассету, на которой были переписаны шесть исполнений (по три на каждой стороне): Э. Гилельса, Г. Гульда, Д. Цифры, С. Рахманинова, М. Гринберг и совершенно неизвестной мне Н. Панковой.

Прослушав тогда первые пять интерпретаций и, как помню, никем особо не впечатлившись, решил послушать напоследок и запись неведомой пианистки, непонятно как попавшей в эту подборку. И произошло непредвиденное: я не мог оторваться от этой интерпретации с самой первой до самой последней ноты. Восхищала яркая характерность каждой вариации, где при этом всегда была какая-то своя «изюминка», и, вместе с тем, ощущалось уверенное, властное, не отпускавшее меня ни на миг развёртывание целого. Чувствовались в исполнении и мощь, и сила, и масштаб, и тонкость, и трепетность, и поэтичность. Притом пианизм был абсолютно совершенным – ни тени каких-либо затруднений!

Эта запись меня поразила. Я дал эту кассету своей ученице и обратил её внимание именно на последнее исполнение...

Впечатлившись изумительной игрой пианистки (которая нисколько ни блекла от столь «звёздного соседства»), попытался найти сведения о ней. Выяснил, что она училась у Аврелиана Григорьевича Руббаха, у которого я тоже занимался, поскольку был учеником ДМШ в классе его второй жены – Елены Викторовны Софроновой. Даже вспомнил после этого, что видел Панкову в конце 1950-х годов на квартире у Руббаха на Суворовском бульваре, но не подозревал тогда, что это она... Узнал, что пианистка училась в Московской консерватории у В. В. Горностаевой и Е. В. Малинина, стала лауреатом Международного конкурса им. Бетховена в Вене, а потом уехала в Свердловск.

Тогда же я попытался найти звукозаписи её игры, но тщетно. Уже в 2010-х годах вместе с аспирантом, писавшем диссертацию о фортепианных вариациях Бетховена, мы также не смогли найти изданный диск с этой чудесной записью...

Уверен, что выходящие ныне в свет записи народной артистки России, профессора Уральской консерватории Н. Г. Панковой обогатят наше представление об исполняемой ею музыке и одарят нас радостью нового открытия высот музыкальной классики.

Appendix

Alexander M. Merkulov

Candidate of Art History, Professor, Department of History and Theory performing arts of the Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, Moscow, Russia. SPIN-код: 9953-7660

BEETHOVEN PERFORMED BY N. G. PANKOVA