

УДК 78.083

UDC 78.083

DOI: 10.24412/2712-827X-2020-4-56-71

Егошин Николай Алексеевич

Профессор, Пермский государственный
гуманитарно-педагогический университет,
Россия, 614990, г. Пермь, ул. Сибирская, д. 24,
тел.: +7 9226413273, e-mail: egoshin@pspu.ru

Egoshin Nikolay Alekseevich

Professor, Perm State Humanitarian Pedagogical University,
Perm, Russia

**Л. ВАН БЕТХОВЕН. БАГАТЕЛИ ОР.119:
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ****L. VAN BEETHOVEN. BAGATELLES OP. 119:
PEDAGOGICAL COMMENTARY****Аннотация**

В статье раскрывается один из возможных подходов к изучению и исполнительскому воплощению одного из шедевров мировой фортепианной классики. Автор рассматривает Одиннадцать багателей Бетховена оп. 119 в редакции выдающегося немецкого музыканта второй половины XIX в. Ханса фон Бюлова и вступительную статью Н. А. Копчевского к отечественному изданию Багателей 1978 г. в совокупности с современной (2017 г. видеозаписью их концертного исполнения петербургским пианистом Петром Лаулом. Авторский текст Бетховена допускает возможность различных его истолкований. Поэтому так важна и ответственна роль редактора – комментатора, посредника между композитором и исполнителем. Ханс фон Бюлов заостряет внимание читателей (музыкантов-исполнителей, педагогов, учащихся) на деталях нотного текста Багателей Бетховена, таких как аппликатура, артикуляция, динамика, расшифровка украшений. Даются конкретные рекомендации по применению тех или иных технических приемов. Этим, однако, не ограничивается роль редактора. Он смотрит на вещи шире, определяя стилистические и жанровые признаки каждой миниатюры, проводя параллели с другими камерно-инструментальными сочинениями Бетховена. Вступительная статья Н. А. Копчевского, прежде всего, дает оценку вкладу Х. фон Бюлова в исполнительскую бетховениану. Опираясь на достижения мирового и отечественного музыковедения XX в., он по-своему комментирует, разъясняет смысл авторских указаний Бетховена, облегчая тем самым процесс изучения данных произведений юными пианистами. Петр Лаул предлагает слушателям весьма оригинальное прочтение бетховенских Багателей, без оглядки на достижения своих предшественников. В его исполнении присутствует сплав традиций и новаторства. В статье приводятся мнения по избранной теме таких авторитетных экспертов, как Артур Шнабель, С. Е. Фейнберг, А. А. Наседкин, каждый из которых подмечает определенные нюансы, важные для верного понимания сути вопроса. Таким образом, прослеживается своеобразная «эстафета поколений», отражающая эволюцию в истолковании творческого наследия гениального немецкого композитора. Такой подход позволяет связать разные эпохи и национальные школы, выявить точки их соприкосновения и расхождения. Статья, в первую очередь, адресована молодым музыкантам, ищущим собственный путь к постижению глубинной сути не только данных пьес, но и, в более широком смысле, стилевых особенностей фортепианных произведений Бетховена позднего периода творчества.

Abstract

The article reveals one of the possible approaches to studying and performing one of the masterpieces of world piano classics. The author studies Beethoven's Eleven Bagateli, Op. 119, as edited by the outstanding German musician of the second half of the 19th century, Hans von Bülow and an introductory article by N. A. Kopchevsky for the national edition of the Bagateli in 1978, together with a modern (2017) video recording of their concert performance by the Petersburg pianist Peter Laul. Beethoven's author's text is open to various interpretations. This is why the role of editor and commentator, who is a mediator between composer and performer, is so important and responsible. Hans von Bülow focuses the attention of readers (performing musicians, teachers, students) on the details of Beethoven's sheet music, such as fingering, articulation, dynamics and deciphering of ornaments. Specific recommendations are given on the use of certain technical methods. This, however, does not limit the role of the editor. He looks at things more broadly, defining the stylistic and genre features of each miniature, drawing parallels with other Beethoven's chamber instrumental works. An introductory article by N. A. Kopchevsky first of all gives an assessment of H. von Bülow's contribution to the Beethoveniana performance. Based on the achievements of world and national music studies in the twentieth century, he comments in his own way and explains the meaning of Beethoven's author's instructions, thus facilitating the process of studying these works by young pianists. Peter Laul offers listeners a very original reading of Beethoven's works, without looking back at the achievements of his predecessors. His performance is a fusion of tradition and innovation. The article provides opinions on the chosen topic by such authoritative experts as Arthur Schnabel, S. E. Feinberg, A. A. Nasedkin, each of whom notes certain nuances that are important for a correct understanding of the essence of the issue. Thus, a kind of "relay of generations" can be traced, reflecting the evolution in interpreting the creative heritage of the brilliant German composer. This approach makes it possible to link different epochs and national schools, identifying their points of convergence and divergence. The article is primarily aimed at young musicians looking for their own way to comprehend the deep essence of not only these plays, but also, in a broader sense, the stylistic features of Beethoven's late period piano work.

Ключевые слова: аппликатура, артикуляция, динамика, интерпретация, комментарий, композитор, музыкант, пианист, редактор, украшения.

Key words: appliqué, articulation, dynamics, interpretation, comment, composer, musician, pianist, editor, jewellery.

Введение

В преддверье 250-летия со дня рождения Людвиг ван Бетховена (1770–1827) закономерно возрастает интерес музыкантов-исследователей, исполнителей, педагогов, обучающихся к изучению и пропаганде его творчества [Кириллина 2019; Корганов 1997; Корыхалова 2015]. В огромном фортепианном наследии великого немецкого мастера багатели занимают относительно скромное место, несопоставимое с его сонатами, концертами и вариациями (см. так же [Лебедев 2008; Петцольдт 1976]).

Композитор, пианист, педагог, основатель первой в России Санкт-Петербургской консерватории А. Г. Рубинштейн (1829–1894) отзывался о бетховенских багателях не слишком лестно: «Первая тетрадь ничего особенного не представляет; он [Бетховен] их писал для издателя, для публики, для массы. Ведь публика, вероятно, и тогда не могла понять его сонат. Вторую тетрадь он написал совершенно глухим. В ней есть странные вещи, заключается нечто особенное и одному Бетховену свойственное» [Мысли о Бетховене 2010: 137].

При более пристальном рассмотрении, становится очевидно, что эти, с первого взгляда кажущиеся незатейливыми, 24 пьесы фокусируют в себе наиболее характерные черты стиля последнего из трёх венских классиков.

Основная часть

Предметом нашего внимания являются *Одиннадцать новых багателей, соч. 119*. Созданные автором в 1820–1822 гг. миниатюры отличаются не только высокими художественными достоинствами и жанровым разнообразием – они представляют собой великолепный «инструктивный» материал для любого достаточно подготовленного студента-пианиста, ищущего наиболее адекватные исполнительские решения в крупных бетховенских сочинениях позднего периода творчества.

Скажем определённо: мы рекомендуем использовать в работе над этими произведениями редакцию Ханса фон Бюлова (1830–1894). Одно из неоспоримых её достоинств состоит в том, что почти все 11 пьес достаточно подробно прокомментированы редактором в сносках (исключение составляют 9-я и 10-я багатели, самые лаконичные в цикле).

Еще одной причиной для обращения к данной редакции являются тщательно продуманные *аппликатурные указания*, зафиксированные в нотном тексте. Приведём мнение на этот счёт одного из авторитетнейших музыкантов современности, пианиста, композитора и педагога Алексея Аркадьевича Наседкина (1942–2014), с которым преподавателям и студентам факультета музыки ПГГПУ посчастливилось тесно общаться на протяжении полутора десятилетий, с 1995 г. по 2009 г.: «Важным моментом в освоении нового произведения является выбор целесообразной аппликатуры <...> аппликатуру необходимо определять сразу, так как удачно найденная аппликатура играет большую роль в исполнении произведения. Подход к проставлению аппликатуры должен быть хорошо продуман и соответствовать особенностям конкретной руки пианиста. С одной стороны, аппликатура должна быть естественна и удобна, и в то же время <...> часто бывает так, что нужно поступиться кажущимся удобством и ставить во главу угла стиль данного композитора и характер музыкального сочинения... главная задача аппликатуры – помочь передать смысл художественного произведения и быть согласованной с фразировкой» [Сухаревич 2008: 62].

А вот цитата из подстрочных примечаний Х. фон Бюлова, относящаяся к Багательи № 2 C-dur из рассматриваемого нами опуса: «Весьма обоснованное правило – избегать употребления большого пальца при перекрещивании рук – здесь требует исключения, поскольку исполнение соответствующих фигур средними пальцами может привести к ритмической неуверенности» [Бетховен 1978: 32].

Пример 1

The image shows a musical score for a piano piece in 2/4 time, C major. It consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a series of chords and eighth notes, with a dynamic marking of *p* and *espr.* The lower staff is in treble clef and contains a melodic line with triplets. The score is annotated with various musical symbols, including slurs and dynamic markings.

В отдельных случаях редактор позволяет себе дополнять бетховенский текст своими *указаниями динамики или артикуляции*. К примеру, в той же багательи C-dur он предлагает вместо указанного Бетховеном штриха *legato* в «виолончельных» репликах (такты 20–21) чередовать две ноты *legato* и четыре – *staccato*, проводя аналогию с более ранним сочинением – фортепианным трио op.1 № 3.

Пример 2



В первой багатели редактор смело добавляет к имеющимся в бетховенском уртексте немногочисленным динамическим указаниям целый ряд своих: *p*, *mf*, *f*, *fp*, *cresc.*, *dim.*, а также «вилочки», обосновывая свою позицию так: «Так как в оригинале почти нет обозначений нюансов, а композитор наверняка не предполагал бестеневого, неяркого исполнения, то редактор позволил себе в соответствии со своими собственными представлениями сделать необходимые добавления, которым он – как об этом уже неоднократно говорилось – не приписывает объективной непогрешимости» [Бетховен 1978: 31].

Пример 3

The image shows a musical score for Example 3, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 3/4 time and features dynamic markings of *f* (forte) and *dim.* (diminuendo). There are also articulation marks like accents and slurs. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together.

В ряде редакторских комментариев внимание исполнителей обращается на *способы расшифровки украшений*. Так, например, в той же багатели № 1 g-moll он советует исполнять группетто как секстоль, включающую в себя затактовую шестнадцатую.

Пример 4

The image shows a musical score for Example 4, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 3/4 time and features a grace note (indicated by a 's' above the note) in the first measure. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together.

В комментариях к пятой багатеи с-moll редактор справедливо утверждает: «Основным условием верного исполнения этой пьесы является точное соблюдение старого, к сожалению, часто забываемого правила, которое гласит, что все украшения... должны исполняться одновременно с другими голосами, приходящимися на эту же долю такта, и никогда не присоединяются к предшествующей ноте» [Бетховен 1978: 36].

Пример 5



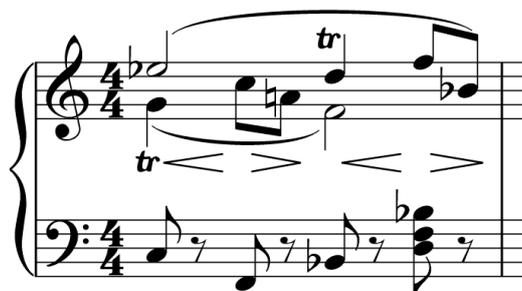
Там же читаем: «При исполнении этого шлейфера акцентируется не первая нота, а третья» [Бетховен 1978: 37].

Пример 6



В пояснении к багатеи № 11 В-dur утверждается: «Нахшлаг к обеим трелям кажется нам необходимым: в нижнем голосе он может быть хроматическим (*fis*), в верхнем – диатоническим (*c*)» [Бетховен 1978: 43].

Пример 7



Мы, со своей стороны, считали бы целесообразным, задумываясь о способах расшифровки мелизмов в бетховенских багатеях, обратиться к редакции сонат Бетховена, выполненной одним из авторитетнейших интерпретаторов фортепианных сочинений

великого Людвиг, Артуром Шнабелем (1882–1951). «Шнабель придавал особое значение расшифровке бетховенских мелизмов. В редакции сонат эта область разработана им подробно и тонко. И в этом плане он выступает как продолжатель исполнительских традиций XVIII столетия. Шнабель отмечал, что исполнение мелизмов требует от пианиста глубоких знаний и богатой фантазии. Традиции исполнения мелизмов с течением времени понемногу утрачивались, и поверхностность знаний в этой области приводила, по мнению Шнабеля, к обеднению исполнительского процесса, а порой и к значительным искажениям композиторского замысла. Расшифровки мелизмов, хотя далеко не столь развернутые, находим и в редакциях предшественников Шнабеля, в частности, в редакции Бюлова. Бюлов в ряде случаев даже предлагает исполнителям ряд предварительных упражнений для усовершенствования мастерства в данной области. Однако, по сравнению со шнабелевскими, его рекомендации значительно беднее – они в большинстве случаев однозначны и не допускают разночтений» [Смирнова 2006: 119; 2019].

Редактор также задумывается над вопросами голосоведения, в связи с чем в отдельных случаях рекомендует внести изменения в авторскую *фактуру*. Так, например, в самом начале второй багатели Бюлов советует: «Верхний голос нужно играть певуче, и поэтому верхние восьмые могут передерживаться и исполняться даже как четверти» (см. Пример № 1) [Бетховен 1978: 32].

А вот совет другого рода, относящийся к багатеи № 8 C-dur: «На этом весьма примечательном и интересном наброске, задуманном скорее для струнных инструментов, чем для фортепиано, можно многому научиться в отношении познания особенностей стиля последних квартетов. Изучайте в мельчайших деталях голосоведение, повсюду очень тонкое, и попытайтесь при совместной игре осознать законы благозвучия. В этом отношении восходящая гамма в терцию в третьем и четвертом тактах от конца должна исполняться настолько текуче, чтобы эпизодические жесткости при столкновениях с верхним голосом по возможности проходили бы бесследно» [Бетховен 1978: 41].

Пример 8

Moderato cantabile ♩ = 96

The image shows a musical score for a piano and violin. The tempo is marked 'Moderato cantabile' with a quarter note equal to 96 beats. The time signature is 3/4. The key signature is C major. The piano part is marked 'molto legato'. The score consists of two staves: the upper staff is for the violin and the lower staff is for the piano. The piano part features a melodic line with some chromaticism, while the violin part provides a harmonic accompaniment.

Весьма точны указания темпа и характера, приводимые редактором в комментариях. Багатель № 3 D-dur: «Некоторые комментаторы Бетховена... рассматривают эту пьесу вследствие надписи «al' Allemande» как предшественницу знаменитого *Intermezzo alla tedesca* из Большого квартета B-dur op. 130 ... С этим мнением нельзя согласиться, тем более, что наброски этой Багатели относятся к 1804 г. Впрочем, названная часть квартета требует несколько более медленного темпа, движения так называемого лендлера (*Schleifer*), в то время как движение рассматриваемой пьесы – явно такое же «*Presto alla tedesca*», какое мы находим в первой части сонатины G-dur op. 79. Выражение «*Alla tedesca*» относится к вальсообразному ритму и допускает варьирование темпа» [Бетховен 1978: 34].

Пример 9

à l'Allemande ♩=96

Комментируя Багатель № 4 A-dur, Бюлов предупреждает о том, что «...эта багатель принадлежит к немногим, которые должны исполняться строго по метроному, при этом, конечно, очень нежно и легко... Эта пьеса – идеальный пример музыкального «Листка из альбома» [Бетховен 1978: 35].

Пример 10

Очень ценное для недостаточно опытных исполнителей указание находим в комментарии Бюлова к багатель № 7 C-dur: «Для установления темпа этой пьесы (в оригинале темповое обозначение отсутствует) определяющими являются два последних такта, потому что в них движение наиболее быстрое. Тридцать вторые в этих тактах определяют в то же время движение трелей... следует делать неслышимый перерыв в трели при вступлении каждой новой ноты голоса, исполняющего мелодию» [Бетховен 1978: 37].

Пример 11

8va

Для завершения разговора о достоинствах редакции Х. фон Бюлова обратимся к авторитетному суждению пианиста и музыковеда Н. А. Копчевского (1930–1988), автора вступительной статьи к рекомендованному изданию: «Бюловскую редакцию багатель... мы считаем принципиально важной, так как он стремится своими указаниями воспитывать молодых музыкантов, пробуждать в них интерес к смыслу и внутренней логике изучаемого произведения и таким путем подвести их к настоящему пониманию музыки, к проникновению в ее красоту и к аутентичному, яркому ее исполнению» [Бетховен. Багатель 1978: 6].

Пожалуй, любой современный студент (учащийся), овладевающий основами исполнительского мастерства, не обходится без изучения опыта корифеев исполнительского искусства. В интернете можно найти немало записей бетховенских багателей, однако многие видеозаписи выступлений детей вряд ли можно рассматривать всерьез в качестве некоего эталона, тем более, делать их предметом серьезного анализа. Наше внимание привлекла выложенная в сеть в 2017 г. запись (смонтированная из двух различных концертных выступлений) багателей ор.119 в исполнении одного из ярких представителей петербургской пианистической школы, доцента кафедры специального фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова Петра Лаула (р.1977).

Уже в первой багатели g-moll исполнитель предлагает слушателям весьма своеобразную трактовку этой пьесы, написанной в ритме и характере менуэта. Подчеркивая лирическую природу обеих тем, пианист, тем не менее, противопоставляет их друг другу, даже несколько утрируя, особенно в репризе, состояние тревожного ожидания в первой из них, по контрасту с темой среднего, Es-dur'ного раздела, звучащей мягко, певуче, в полном соответствии с авторской ремаркой *con anima*. Указанный Бетховеном темп *Allegretto* полностью соответствует намерениям исполнителя. Что же касается метрономического указания, то здесь П. Лаул отходит от бетховенского (половинная с точкой = 76) и играет медленнее, примерно в диапазоне от 56-ти до 62-х. Стоит обратить внимание на переход от среднего раздела к репризе, а именно, на очень бережно проинтонированный пианистом восходящий хроматический звукоряд (тт. 35–38).

Пример 12

The image shows a musical score for a piano piece in G minor. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a melodic line in the right hand with slurs and a more rhythmic accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *poco stentando* is present in the right hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Багатель № 2 C-dur, напротив, трактуется исполнителем отнюдь не в лирическом ключе, как можно было бы предположить, исходя из авторских указаний: *Andante con moto, espressivo*. Пьеса стремительно (всего за 53 секунды) «пролетает», словно вихрь, уносящий слушателей в верхние слои атмосферы. При этом все динамические контрасты предельно обострены, и лишь в коде (тт. 32–40) волшебный «звон колокольчиков» приносит столь желанное умиротворение.

Пример 13

The image shows a musical score for a piano piece in C major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a melodic line in the right hand with slurs and a more rhythmic accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *pp semplice* is present in the right hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



Третья багатель D-dur, по версии П. Лаула, содержит в себе внутренний контраст: ярко выраженный лирический характер в первых двух периодах (тт. 1–16) (см. пример № 8) и героический настрой в двух последующих (тт. 17–32)

Пример 14



и коде (тт. 37–53).

Пример 15



Лишь в последней реплике (тт. 54–56) вновь звучит начальный мотив, светлый и согревающий душу.

Пример 16



Багатель № 4 A-dur звучит как фортепианная версия немецкой народной песни, прообраз будущих «Песен без слов» Ф. Мендельсона. Варьированное проведение темы (тт. 9–13) пианист играет легко, изящно (указание Бюлова *grazioso* совпадает с намерениями исполнителя), и даже трижды повторяемые бетховенские указания *sfp* на «валторновых» “ми” в 1-й и малой октавах не придают этому эпизоду грубоватый оттенок, а напротив, еще больше подчеркивают своеобразный венский шарм.

Пример 17

Пятая багатель с-молл, написанная, по утверждению Бюлова, в ритме и характере жиги, требует от исполнителя огненного темперамента, ритмической упругости, мастерского владения штрихом *staccato*, умения исполнять указанную Бетховеном трель в барочном стиле (как шнеллер, то есть быстрый мордент). Всеми этими качествами, на наш взгляд, обладает П. Лаул. Возникают параллели не только с первой частью Седьмой симфонии Бетховена, на что указывает Бюлов, но и с до-минорными сонатами ор. 10 № 1, ор. 13, ор. 111, Третьим фортепианным концертом, тридцатью двумя вариациями. Стоит обратить внимание на допускаемые исполнителем едва заметные «оттяжки» на сильных долях в тт. 10, 12, 22, 24 (редакторские ремарки *tenuto*) и на тщательно выполняемые авторские *sforzando* в тт. 10, 12, 24, 25, 26.

Пример 18

Достаточно развернутая Багатель № 6 G-dur состоит из трех разнохарактерных разделов: шеститактного вступления на 3/4 в темпе *Andante* с достаточно необычной каденцией, включающей пассаж, построенный на опеваниях звуков доминантового трезвучия, и аккордовую последовательность,

Пример 19

среднего «танцевального» раздела *Allegretto* с остинатной ритмической формулой в размере 2/4,

Пример 20

небольшого «предыкта» на тоническом органном пункте в размере 6/8,

Пример 21

L'istesso tempo. (Dieselbe Bewegung.)

плавно переходящего в связующее с кодой (последняя в размере 2/4) построение.

Пример 22

un poco ritardando *a tempo*

Задача исполнителя, очевидно, состоит в том, что необходимо, не пренебрегая чудесными «подробностями», провести единую линию развития от первого звука до последнего, что сделать не так уж просто. П. Лаул мастерски выстраивает форму пьесы, постепенно меняя характер повествования: от светлого, безмятежного настроения – к мощному выбросу энергии в кульминации, а затем плавно возвращая слушателей в исходное состояние.

Непросто найти адекватное исполнительское решение и в следующей пьесе – седьмой багатеи C-dur. Приведем заинтересовавшее нас суждение Н. Копчевского: «В багатеи № 7 поражает с самого начала даже внешний облик – изобилие трелей. Само развитие строится на имитациях мотивов-атомов. Все очень лаконично. Необычно и завершение – после ускорения, на кульминации – ритмической и динамической – все внезапно обрывается. К такой музыке трудно применить наши обычные мерки. Это какое-то непосредственное и непреодолимое стремление к свету, здесь трели и фигурации верхнего голоса в конце воспринимаются как некая попытка преодолеть тяжесть и весомость отдельного звука, передать при помощи вибрации световое мерцание, доходящее до ослепительного сияния. Подобные сверкающие трели и фигурации составляют одну из примечательнейших черт в последних сонатах Бетховена. Особенно экстаично они звучат в финальных вариациях сонаты № 30 E-dur и № 32 c-moll. Данная багатель не только заложит в юном пианисте основы для будущего постижения этих трелей как одного из смысловых элементов музыкального языка, но и даст ему некоторые навыки их технического преодоления» [Бетховен 1978: 4]. Пианист П. Лаул блестяще справляется со стоящей перед ним задачей. Он исполняет эту пьесу словно «на одном дыхании», ничуть не испытывая никаких

затруднений в преодолении технических трудностей (трели в тт. 1–4, 15–16 осложнены движением других голосов в партии правой руки, и лишь заключительная трель в тт. 17–26 в партии левой руки ничем, кроме *crescendo poco a poco*, не обременена).

Пример 23

Пример 24

Возвращаясь к вышеприведенной характеристике багатыли № 8 C-dur отметим, что простота и благородство этой пьесы не допускают в исполнительском прочтении никакой искусственности, вычурности. Читаем далее у Н. Копчевского: «В следующей багатыли – № 8 – фактура тоже обращает на себя внимание, это почти сплошь выдержанное четырехголосие. Здесь поражает афористичность высказывания – исполнитель должен передать (избегая любых преувеличений) и выразительность хроматических ходов, и обилие задержаний, и тонкость фразировки. Этой пьесе также присуща своеобразная статичность, проявляющаяся, в частности, в постоянных женских окончаниях – во всех кадансах разрешение наступает только на самой слабой, третьей доле такта – на выдохе. Музыка не кончается – она как бы исчезает» [Бетховен 1978: 4]. Пианист и здесь демонстрирует хороший вкус в сочетании с владением «струнно-смычковой» кантиленой (см. пример № 8).

Вновь процитируем того же автора: «Багатель № 9 носит ясный жанровый отпечаток – это лендлер. Но как он не похож на другие танцы Бетховена – несмотря на скорый темп, эта изящная пьеска носит меланхолический характер. Язык ее необычайно сдержан и лаконичен: мелодия с пониженной II ступенью, гармония ограничивается только тремя основными ступенями. В верхнем голосе большую роль играет восходящее движение по ломаным трезвучиям, но это совсем не те, известные нам взлеты, сметающие все на своем пути (например, Пятая соната) – эти подъемы, которые сразу же уравниваются выразительным мелодическим спуском, по своей сущности гораздо спокойнее, а вся миниатюра по характеру больше напоминает пьесы Шуберта, чем хорошо нам знакомые произведения Бетховена» [Бетховен 1978: 5].

Очевидно, П. Лаул придерживается прямо противоположного мнения: вместо обозначенного автором *Vivace moderato* он выбирает *Molto vivace*, вместо меланхолии – огнедышащий вулкан и, наконец, демонстрирует именно «...взлеты, сметающие все на своем

пути». И тогда уже за всей этой «вакханалией» угадываются «демонические» фигуры Паганини, Шумана, Листа, а отнюдь не «лирика» Шуберта.

Пример 25

Vivace moderato

Со следующим утверждением Н. Копчевского нам хочется не только согласиться, но и поспорить: «Следующая микрорпеса – багатель № 10 тоже приближается к сочинениям композиторов-романтиков. По своему характеру и по лаконичности средств она несколько напоминает прелюдию A-dur Шопена» [Бетховен. Багатели 1978: 5]. Что касается сходства с сочинениями романтиков – да, оно налицо. А вот конкретный пример с прелюдией Шопена вызывает возражения: совпадает только тональность, лаконичность также вполне очевидна. Все остальное: метроритм, наличие или отсутствие хроматизмов, характер – совершенно иные. У Шопена – изысканная утонченность, слегка завуалированная танцевальность, у Бетховена же – нарочитая, почти детская простота и в мелодии, и в гармонии, и в ритме. Хорошо, что П. Лаул исполняет эту пьесу по-бетховенски, а не по-шопеновски.

Пример 26

Allegramente

il basso sempre tenuto

Багатель № 11 В-dur: «В ее основе лежит пластичная выразительная мелодия, несколько напоминающая начальную тему сонаты № 31. Эта мелодия излагается на фоне очень простого размеренного сопровождения. Во втором предложении наступает кульминация (на уменьшенном септаккорде). Тихий одноголосный речитативный пассаж переводит во вторую часть. Здесь поражает одна колористическая особенность – мелодия излагается в верхнем регистре (в третьей октаве), между ней и сопровождением – незаполненное расстояние в две октавы.

Подобная манера изложения часто встречается и в других поздних сочинениях композитора, –вспомним те же заключительные вариации из сонат № 30 и 32. В них такая же просветленность колорита, обращение к «нечувственным», нетянувшимся звукам верхнего регистра, большие расстояния, подчеркивающие легкость, невесомость звучания и тембровое разнообразие» [Бетховен 1978: 5]. Заключительную пьесу цикла пианист играет особенно тепло и, можно сказать, трепетно, как бы восхищаясь неземной красотой этой музыки.

Пример 27



Удивительно, что эту пьесу, как и четыре предыдущих, при всех их неоспоримых художественных достоинствах, «...Бетховен предназначал для «Школы», иначе говоря... рассматривал в какой-то степени как инструктивные» [Бетховен 1978: 4].

А впрочем, ничего особенно удивительного в этом нет, так как Бетховен имел весьма четкие представления об основных принципах фортепианной педагогики. Приведем в качестве примера фрагмент его письма к Карлу Черни, написанного в 1817 г. в тот период, когда Черни, по поручению своего учителя, начал давать уроки игры на фортепиано его одиннадцатилетнему племяннику Карлу: «Мой милый Черни, – писал Бетховен, – отнесите, 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 расписания занятий ему приходится слишком напрягаться. К сожалению, тут сразу ничего не изменишь. Обходитесь с ним поэтому как можно любвенее, но строго... В рассуждении игры его ... 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 подготавливается музыкант, что представляет собою, в конце концов, одну из важнейших целей искусства. И это меньше утомляет как учителя, так и ученика» [Фишман 1998: 224–225].

В качестве параллели сопоставим еще два не противоречащих друг другу высказывания известных исследователей истории и теории исполнительского искусства: российского пианиста, композитора, педагога С. Е. Фейнберга (1890–1962) и его американского коллеги, пианиста, композитора, музыкального критика Стивена Исакоффа (р. 1949).

«В фортепианном стиле Бетховена поражает упорная устойчивость форм пианизма. Ему свойствен, если можно так выразиться, страстный консерватизм в приемах изложения и вместе с тем стремление придать старым приемам пианизма новую выразительность и новое художественное содержание. Бетховен приходит – особенно в поздних опусах – к некоторой громоздкости фактуры... Иногда это выражается в особых «гениальных странностях» изложения. Басовый голос далеко отступает от мелодии. Средние регистры пустуют за счет густой насыщенности нижних регистров. Интересно, что эта сторона фортепианного стиля Бетховена на долгое время осталась, как оборванный путь исторического развития, без продолжения, считаясь проявлением «нефортепианности» бетховенского пианизма. Только в приемах композиторов XX в. суждено было возродиться чертам бетховенского «архаизма», на долгое время отброшенным на предыдущих стадиях развития фортепианного стиля» [Фейнберг 1969: 97].

И последнее суждение: «...в произведениях Бетховена была своя неоспоримая логика, но любой устоявшийся канон он норовил сотрясти до основания, заставляя его элементы по-новому взаимодействовать (порой сталкиваясь друг с другом)... В любом случае на выходе, как правило, получалась музыка необыкновенной красоты. Композиции Бетховена, с одной стороны, совершенно органичны, а с другой – глубоко неуравновешенны, они пылают злостью и лучатся нежностью, одновременно и притягивают, и отталкивают» [Исакофф 2014: 131].

Пожалуй, точнее сформулировать самую сущность бетховенского творчества трудно, почти невозможно.

Заключение

Мы познакомились с прошедшей испытание временем редакцией багателей Бетховена ор. 119 Ганса фон Бюлова, со вступительной статьей Н. А. Копчевского к изданию Багателей 1978 года и с современной видеозаписью их концертного исполнения Петром Лаулом. Каждый из вышеназванных музыкантов, представляющих разные эпохи и национальные школы, ищет и находит свой собственный путь к пониманию и истолкованию бетховенских шедевров.

Сколь бы ни были различны их подходы к интерпретации конкретных пьес, можно смело утверждать, что в глубинном постижении стилевых особенностей, самого духа этой музыки их позиции во многом сходятся.

Список литературы

- Бетховен Л. Багатели (нотное издание). М.: Музыка, 1978. 59 с.
- Бетховен Людвиг ван. Письма. Т. 3: 1817–1822. М.: Музыка, 2014. 656 с.
- Исакофф С. Громкая история фортепиано. От Моцарта до современного джаза со всеми остановками. М.: АСТ, 2014. 478 с.
- Кириллина Л. В. Бетховен. М.: Молодая гвардия, 2019. 496 с.
- Корганов В. Д. Бетховен. Биографический этюд. М.: Алгоритм, 1997. 811 с.
- Корыхалова Н. П. Бетховен. Тридцать две вариации до минор: такт за тактом. СПб.: Композитор, 2015. 92 с.
- Лебедев И. В. Людвиг ван Бетховен. Соната для фортепиано до-диез минор «Лунная» ор. 27, № 2. СПб.: Композитор, 2009. 32 с.
- Мысли о Бетховене. Российские пианисты об исполнении фортепианных сочинений Л. ван Бетховена / сост. Б. Б. Бородин, А. П. Лукьянов. М.: Классика-XXI, 2010. 141 с.
- Петцольдт Р. Людвиг ван Бетховен. Лейпциг: немецкое музыкальное издательство, 1976. 131 с.
- Смирнова М. В. Артур Шнабель и его эпоха. СПб.: Сударыня, 2006. 351 с.
- Смирнова Н. М. Фортепианные стили: от Бетховена до Брамса. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2019. 289 с.

Сухаревич Н. А. Об исполнительских и педагогических принципах А. А. Наседкина. М., 2008. 92 с.

Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969. 598 с.

Фишман Н. Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике // Как исполнять Бетховена / сост. А. В. Засимова. М.: Классика-XXI, 1998. 233 с.

Черни К. О верном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена. СПб.: Планета музыки, 2011. 128 с.

References

Bethoven L. Bagateli (notnoe izdanie) [Bagatelle (sheet music)]. Moscow, Muzyka, 1978, 59 p. (In Russ.)

Bethoven Liudvig van. Pis'ma. Vol. 3: 1817–1822 [Beethoven Ludwig van. Letters. Volume 3: 1817–1822]. Moscow, Muzyka, 2014, 656 p. (In Russ.)

Isakoff S. Gromkaia istoriia fortepiano. Ot Motsarta do sovremennogo dzhaza so vsemi ostanovkami [Loud history of the piano. From Mozart to modern jazz with all stops]. Moscow, AST, 2014, 478 p. (In Russ.)

Kirillina L. V. Bethoven [Beethoven]. Moscow, Molodaia gvardiia, 2019, 496 p. (In Russ.)

Korganov V. D. Bethoven. Biograficheskii etiud [Beethoven. Biographical sketch]. Moscow, Algoritm, 1997, 811 p. (In Russ.)

Korykhalova N. P. Bethoven. Tridtsat' dve variatsii do minor: takt za taktom [Beethoven. Thirty-two variations in C Minor: measure by measure]. Saint Petersburg, Kompozitor, 2015, 92 p. (In Russ.)

Lebedev I. V. Liudvig van Bethoven. Sonata dlia fortepiano do-diez minor "Lunnaia" or. 27 no. 2 [Ludwig van Beethoven. Piano Sonata in C sharp minor "Moonlight" op. 27 No. 2]. Saint Petersburg, Kompozitor, 2009, 32 p. (In Russ.)

Borodin B. B., Luk'ianov A. P. Mysli o Bektovene. Rossiiskie pianisty ob ispolnenii fortepiannykh sochinenii L. van Bektovena [Thoughts on Beethoven. Russian pianists on the performance of L. van Beethoven's piano works]. Moscow, Klassika-XXI, 2010, 141 p. (In Russ.)

Petzoldt R. Lyudvig van Bethoven [Ludvig van Beethoven]. Leipzig: Nemetskoye muzykal'noye izdatel'stvo. VEB Deutscher Verlag fur Music, 1976, 131 s. (In Russ.)

Smirnova M. V. Artur Shnabel' i ego epokha [Arthur Schnabel and his era]. Saint Petersburg, Sudarynia, 2006, 351 p. (In Russ.)

Smirnova N. M. Fortepiannye stili: ot Bektovena do Bramsa [Piano styles: from Beethoven to Brahms]. Saratov, Saratovskaia gosudarstvennaia konservatoriia imeni L. V. Sobinova, 2019, 289 p. (In Russ.)

Sukharevich N. A. Ob ispolnitel'skikh i pedagogicheskikh printsipakh A. A. Nasedkina [On the performing and pedagogical principles of A. A. Nasedkin]. Moscow, 2008, 92 p. (In Russ.)

Feinberg S. E. Pianizm kak iskusstvo [Pianism as an art]. Moscow, Muzyka, 1969, 598 p. (In Russ.)

Fishman N. Liudvig van Bethoven o fortepiannom ispolnitel'stve i pedagogike [Ludwig van Beethoven on piano performance and pedagogy]. *Kak ispolniat' Bektovena*. Moscow, Klassika -XXI, 1998, 233 p. (In Russ.)

Cherni K. O vernom ispolnenii vseh fortepiannykh sochinenii Bektovena [On the correct performance of all Beethoven's piano works]. Saint Petersburg, Planeta muzyki, 2011, 128 p. (In Russ.)