

ПРОБЛЕМА ТЕМПА В ВАРИАЦИЯХ БЕТХОВЕНА И МЕТОДИКА ЕЕ РЕШЕНИЯ

Максимов Евгений Иванович

Темп является одной из важнейших проблем при исполнении фортепианных произведений Бетховена. Хотя указания темпа и характера исполнения в сочинениях композитора довольно подробны и отличаются тонкой детализацией, тем не менее определить темп и степень темповых отклонений внутри самого произведения исполнителю бывает непросто. Особенно остро эта проблема ощущается в вариационных циклах Бетховена, так как при частых сменах темпа возникает опасность нарушения единства целого. Поэтому важной задачей является определение соотношения разных темпов внутри вариационного цикла.

Словесные обозначения темпа и характера выразительности

Свое отношение к проблеме темпа Бетховен выразил в письме И.Ф. Мозелю в 1817 году: «Что может быть, к примеру, нелепее, нежели *Allegro*, раз и навсегда означающее "весело", хотя мы часто настолько отдалены от этого понятия о темпе, что сочиненная пьеса вступает в противоречие со своим обозначением. Что касается этих четырех главных темпов, которые по своей истинности и точности намного уступают четырем главным ветрам, то мы бы охотно обходились без них. Другое дело – слова, которыми определяют характер композиции. Ими мы не можем пренебречь, потому что такт является, в сущности, телом сочинения, а эти слова имеют отношение к его духу. Что до меня, то я давно подумываю отказаться от этих бессмысленных названий: *Allegro*, *Andante*, *Adagio*, *Presto*. Мельцелевский метроном открывает тут перед нами самую лучшую возможность. Даю Вам слово, что во всех своих новых композициях я более не стану употреблять эти названия. Другой вопрос, будет ли этим достигнута цель, состоящая в столь необходимом всеобщем распространении метронома? Я думаю, вряд ли!» [4, 166–167].

Как видно из приведенного фрагмента письма, четыре основных темпа – *Adagio*, *Andante*, *Allegro* и *Presto* – Бетховен сравнивает с четырьмя главными ветрами из-за их неточности и непостоянства. По его мнению, исполнитель должен сам выбирать темп, который соответствует характеру данного произведения.

Как показывают исследования Н.Л. Фишмана, в произведениях Бетховена, как правило, трудно провести границу между *Allegro* и *Presto*, так же как между *Adagio* и *Andante*. Границы темпа *Adagio* в переводе на одну четвертную составляют от 20 до 69, *Andante* – от 38 до 84, *Allegro* – от 88 до 348, *Presto* – от 164 до 396 [5, 198]. Получается, что эти темпы на большей части шкалы метронома совпадают. Лишь между *Andante* и *Allegro* существует некоторый рубеж. Отсюда многообразие указаний метронома при одинаковых темповых терминах.

Поскольку термин *Allegro* буквально переводится как «весело», то это противоречит многим ремаркам Бетховена (*maestoso*, *serioso* и т.д.). Однако И.И. Кванц дает двойной перевод этого термина: «оживленно» и «быстро» [8, 111]. В этом случае обозначение *Allegro* не обязательно указывает на характер произведения.

В отношении средней скорости движения Бетховен придерживался традиционного мнения, т.е. средней нормой, по определению Кванца, считалась частота ударов пульса [8, 267].

Понимание основных темпов в начале XIX века не было однозначным. Это в значительной степени касается темпа *Andante*. Бетховен рассматривал его как относительно медленный темп. Но в его произведениях нередко встречаются двусмысленные указания типа “*Poco Adagio quasi Andante*”, “*Andante quasi Allegretto*” и др.

Наибольшие расхождения касаются представления о темпе *Andantino*. По мнению Бетховена, «этот термин, так же как и многие другие музыкальные термины, имеет настолько неопределенное значение, что иной раз *Andantino* приближается к *Allegro*, а иной раз, наоборот, играет почти как *Adagio*» [3, 137]. Эти слова перекликаются с замечанием И.Н. Гуммеля относительно термина *Andantino*: «Некоторые авторы представляют *Andantino* более быстрым темпом, чем *Andante*; однако же *Andantino* медленнее» [7, 66]. Бетховен все же воспринимал *Andantino* как более подвижный темп, что показывает, например, нередко применяемое им обозначение “*Andantino, quasi Allegretto*”.

В целом у Бетховена, по сравнению с Гайдном и Моцартом, наблюдается иной подход к темповым обозначениям. Ф. Ротшильд, сравнивая обозначения темпа у Моцарта и Бетховена, отмечает, что «Бетховен более или менее часто добавлял определяющие термины к своим темповым указаниям. Он не оставлял на вкус исполнителя поиск характера и эмоций в его музыке, но передавал своими обозначениями наиболее тонкие оттенки выразительности. Следовательно, те части, которые Бетховен снабдил темповыми указаниями без каких-либо определяющих терминов, следует исполнять, как правило, в неэмоциональной, почти бесстрастной манере» [9, 14].

Критикуя в письме Мозелю традиционные итальянские термины, обозначающие скорость движения, Бетховен высказал предпочтение указаниям, которые более конкретно определяют характер выразительности. Без этих уточнений, по его словам, невозможно обойтись, так как они имеют отношение к «духу» произведения. Именно поэтому темповые указания в бетховенских произведениях часто снабжены уточняющими ремарками, которые связаны с эмоциональной выразительностью. Некоторые указания касаются степени скорости (*assai, molto, non troppo* и т.д.). Другие передают характер выразительности: *con brio, con fuoco, agitato, energico, risoluto* – в быстром движении, а термины *cantabile, con espressione, con affecto, con sentimento, sostenuto, mesto* – в медленном. Термины *grazioso* и *semplice* встречаются как при быстром, так и при медленном темпе, хотя все же более характерны для быстрых. Обозначение *maestoso* связано у Бетховена скорее со сдержанным темпом. В следующей ниже таблице 1 отражены обозначения выразительности, которые встречаются в вариационных циклах Бетховена в разные периоды творчества.

Таблица 1. Обозначения характера исполнения в вариациях Бетховена

Ранний период	Средний период	Поздний период
<i>cantabile</i>	<i>cantabile</i>	<i>cantabile (sempre cantabile)</i>
<i>commodetto</i>	<i>con brio</i>	<i>con brio</i>
<i>con grazia</i>	<i>con espressione</i>	<i>dolce (dolcissimo)</i>
<i>con spirito</i>	<i>dolce (sempre dolce)</i>	<i>espressivo (assai, molto)</i>
<i>delicatamente</i>	<i>leggiermente</i>	<i>grazioso</i>
<i>dolce</i>	<i>risoluto</i>	<i>leggiermente</i>
<i>espressivo</i>	<i>semplice</i>	<i>maestoso</i>
<i>leggiere (leggiermente)</i>		<i>marziale</i>
<i>maestoso</i>		<i>pesante</i>
<i>risoluto</i>		<i>piacevole</i>
<i>scherzando</i>		<i>risoluto</i>
<i>semplice</i>		<i>scherzando (scherzoso)</i>

<i>sostenuto</i>		<i>semplice</i> <i>serioso</i> <i>sostenuto</i> <i>spiritoso</i> <i>teneramente</i>
------------------	--	---

Как видно из таблицы, на протяжении всего творчества Бетховен применял в вариациях такие наиболее распространенные термины как *cantabile*, *dolce*, *espressivo* (*con espressione*), *risoluto*. Кроме того, в вариациях композитор нередко использовал такие указания как *grazioso*, *leggiermente*, *scherzando*. Характерным для произведений всех периодов творчества Бетховена является обозначение *semplice*. Часто встречаются указания *con brio*, *maestoso* и *sostenuto*. В то же время в вариациях композитора не встречается обозначение *con fuoco*, которое часто применяют его современники. В поздних вариациях указания Бетховена становятся более разнообразными и отличаются большей точностью, особенно в медленных вариациях. В них можно обнаружить такое редкое обозначение как *piacevole* и не характерное для жанра вариаций *serioso*. Нередко Бетховен использует соединения различных терминов выразительности.

Широко применяя итальянские обозначения темпа и характера выразительности, Бетховен в своих фортепианных произведениях с конца 1800-х гг. начинает вводить ремарки на немецком языке. Наиболее подробные и детализированные немецкие обозначения содержатся в фортепианных сонатах op.90 и op.101. В вариационных циклах они применяются редко и отличаются краткостью. Например, в небольшой каденции финала скрипичной сонаты op.96 (1812) Бетховен ставит ремарку “*langsam*”. В финале Сонаты op.109 Бетховен вводит указания одновременно на двух языках – немецком и итальянском. В теме композитор обозначил характер исполнения “*Gesangvoll, mit innigster Empfindung*” (певуче, с искреннейшим чувством), что соответствует итальянскому *Andante molto cantabile ed espressivo*. При сопоставлении обоих вариантов видно, что немецкое обозначение точнее передает характер выразительности. В IV вариации Бетховен сопоставляет ее темп с темпом темы и указывает: “*Etwas langsamer, als das Thema*” (немного медленнее, чем тема). В итальянском варианте композитор дает более точное обозначение темпа, в котором требует придерживаться движения между *Adagio* и *Andante*. Таким образом, немецкие и итальянские обозначения не вполне соответствуют друг другу, что позволяет давать разные варианты интерпретации этого произведения.

В заключительной вариации цикла на вальс Диабелли op.120 Бетховен к итальянскому обозначению темпа “*Tempo di Menuetto, moderato*” добавляет немецкое пояснение: “*aber nicht schleppend*” («но не затягивая»), придавая ему исключительно важное значение. Обозначения на немецком языке встречаются также в III части Квартета op.132.

Немецкие указания в поздних произведениях Бетховена играют важную роль. Композитор использует их не только для подчеркивания разнообразных оттенков выразительности, но и для более тонкой передачи различных душевных состояний. Немецкие обозначения – своего рода подробные комментарии, дающий ключ к пониманию, как исполнять бетховенские произведения. Помогая прояснить взгляды Бетховена на исполнительство, эти указания приобретают огромную ценность, тем более что композитор не написал никакого трактата.

Необходимость изменения темпа темы

Для тем самостоятельных вариационных циклов Гайдна, Моцарта и раннего Бетховена, как правило, характерен умеренный темп. У Гайдна – сдержанные темпы *Andante* или *Moderato*, у Моцарта – чаще всего *Allegretto* или темп менуэта, реже – *Andante* или *Andantino*. В темах ранних вариаций Бетховена обычно применяются

умеренно-подвижные темпы: *Andante con moto*, *Allegretto*, *Andante quasi Allegretto*. В некоторых темах Бетховен вводит обозначения, указывающие на характер исполнения. Например, в теме четырехручных вариаций “*Ich denke dein*” WoO74 поставлено указание *Andantino cantabile*, требующее певучего исполнения. В теме своего первого сочинения – Вариаций на марш Дресслера WoO63 – композитор ставит ремарку *Maestoso*. Само обращение в теме вариационного цикла к жанру траурного марша, требующего сдержанного темпа, необычно для вариаций современников композитора.

Начиная с 1802 года, в темах вариаций Бетховена представлен широкий диапазон темпов от *Adagio* до *Allegro risoluto*, но чаще всего наблюдается тенденция к ускорению темпа темы.

В классических вариациях возникает необходимость изменения темпа темы. Каким же образом он изменяется?

Для вариаций Гайдна характерен принцип темпового единства. Исключением является лишь первая часть Фортепианного трио *g-moll Hob.XV:19* (1794), где в финальной вариации значительно ускоряется темп (*Presto* вместо *Andante*).

В вариациях Моцарта и Бетховена принцип единства темпа используется значительно реже. Эта тенденция более характерна для некоторых вариационных частей сонатных циклов этих композиторов.

В классических вариациях отсутствие темповых и метрических изменений нередко компенсируется распространенным приемом последовательного ритмического сжатия (диминуирования), при котором каждая последующая вариация излагается все более мелкими длительностями. Важную роль приобретает ритмическое варьирование, создающее впечатление ускорения темпа. Этот прием часто применяется в вариационных частях сонатных циклов Моцарта и Бетховена. Диминуирование редко захватывает весь вариационный цикл и более характерно для его первой половины.

В процессе исторического развития в вариационном цикле выделились три наиболее индивидуализированные вариации. В них происходит наиболее заметное перевоплощение темы, требующее смены темпа. Это контрастная вариация в одноименной тональности (*Minore* или *Maggiore*) и две последние – медленная вариация (*Adagio*) и быстрый финал. У Моцарта минорная вариация чаще всего находится в центре цикла и контрастирует соседним по фактуре, ритму и характеру. Хотя композитор не указывает темпа в *Minore*, эта вариация предполагает некоторое замедление темпа.

Две заключительные вариации цикла у Моцарта приобретают относительную самостоятельность. Контраст медленной и быстрой вариаций свидетельствует о влиянии классического сонатного цикла.

Усилению темповой контрастности в классическом вариационном цикле в немалой степени способствовало введение медленной вариации, что привело к появлению особого жанра – *Adagio*. Для вариационного цикла Моцарта характерна развернутая медленная вариация с интенсивным развитием, благодаря чему образуется контраст между предпоследней медленной вариацией с быстрым финалом (по аналогии с сонатным циклом). *Adagio* Моцарт включает уже в свои первые вариационные циклы на голландские темы KV24 и 25. Особенно важную роль играет *Adagio* в вариационных частях фортепианных сонат Моцарта KV284 и 331, где оно выполняет функцию медленной части.

Бетховен в фортепианных вариациях далеко не всегда следует схеме вариационного цикла Моцарта, основанного на темповом и метрическом контрасте двух последних вариаций – *Adagio* и быстрого финала. Развернутая медленная вариация у Бетховена встречается гораздо реже, чем у Моцарта. Во многих произведениях композитор и вовсе от нее отказывается. Но в тех вариационных циклах, в которых такая вариация встречается, она играет значительную роль (например, в Пятнадцати вариациях op.35). В Вариациях на тему Ригини WoO65 и на тему Зюсмайра WoO76 композитор вводит развернутое *Adagio* в качестве предпоследней вариации. Моцартовская традиция

размещения медленной вариации перед финалом сильнее всего сохраняется в камерных вариациях Бетховена – во всех трех виолончельных циклах (на тему Генделя WoO45 и двух – WoO46 и op.66 – на темы из «Волшебной флейты» Моцарта) и в трио-вариациях на тему Мюллера op.121a.

Бетховен нередко увеличивает число медленных вариаций. Например, в виолончельном цикле на тему Моцарта op.66 перед финалом следуют подряд две медленные вариации. Фортепианное трио Es-dur op.44 содержит три медленные вариации: Largo (вар.7), Un poco Adagio (вар.8) и Adagio (вар.13). Две из них (7-я и 13-я) написаны в одноименном миноре. В них происходит существенная образная трансформация темы. Мрачное Largo с певучими, сдержанно-выразительными фразами, поочередно исполняемыми виолончелью и скрипкой, и хоральной фактурой сопровождения представляет глубокий внутренний контраст простой и отрывистой теме, изложенной унисонами. Трагическое завершение 13-й вариации (мерные аккорды с нисходящими хроматическими интонациями и глубокие басы) ярко подчеркивает контраст с последующим жизнерадостным финалом.

Единственной развернутой медленной вариацией среди бетховенских циклов на оригинальные темы является Largo (вар.15) из op.35. В ней композитор выписывает варьированные повторения.

В целом для Бетховена, в отличие от Моцарта, не характерно введение медленной вариации в часть сонатного цикла (за исключением финала скрипичной сонаты op.96).

Финал классического вариационного цикла, объединяющий последнюю вариацию и коду, как правило, контрастирует всем предшествующим вариациям не только по темпу, но и по метру. Контраст усиливается не только значительным ускорением темпа (по сравнению с первоначальным), но и сменой метра, основанной обычно на противопоставлении двух- и трехдольного размера, а иногда и жанра темы. Эта особенность финала характерна для вариаций Моцарта и Бетховена.

Бетховен уже в ранних вариациях применяет ускорение темпа финальной вариации. Его первый цикл – Вариации на марш Дресслера WoO63 – завершается жизнерадостным Allegro. Ускорение темпа связано в этом цикле с переосмыслением характера темы.

В большинстве вариаций Бетховен продолжает традицию Моцарта в отношении ускорения темпа последней вариации и обязательного изменения в ней метра. В ранних вариациях по темпу она мало контрастирует предыдущим вариациям. Так, темп Allegretto обычно меняется на Allegro, а Andante – на Allegretto. Более существенную роль в этих произведениях играет метрический контраст.

Бетховен вводит изменения темпа в кодах некоторых вариационных циклов. При этом обнаруживается тенденция скорее к замедлению темпа. Иногда в последнем разделе коды стоит указание Adagio (Вариации на менюэт Хайбеля WoO68 и на тему Зюсмайра WoO73). Для зрелых вариационных циклов композитора характерно замедление темпа темы в коде (в op.34 – *Adagio molto* вместо *Adagio*, в op.35 – *Andante con moto* вместо *Allegretto vivace*), которое компенсируется применением мелких длительностей (128-е в коде op.34).

Особый случай представляет собой кода Двадцати четырех вариаций на ариетту Ригини WoO65. Она построена на последовательном ускорении темпа от “Un poco meno Allegro” до “Presto assai”. В последнем разделе коды происходит повторение одного и того же оборота при постепенном ослаблении звучности и замедлении темпа. Замедление осуществляется за счет все большего увеличения длительностей. Таким образом, прием выписанного *ritardando*, примененный в финале Сонаты op.106, был впервые использован композитором еще в 1790 г. Эффект этого раздела многие исследователи (в частности, Г. Келлер, Ю. Уде, Г. Траскотт и др.) связывают с завершением «Бабочек» op.2 Шумана.

В вариационных частях сонат Бетховена наблюдаются определенные закономерности относительно изменения темпов. В медленных частях сонатных циклов

несколько замедляется темп последней вариации (II часть Трио op.1 №3 и III часть Трио op.97). В вариационных финалах, напротив, наблюдается тенденция к ускорению темпа заключительной вариации (скрипичные сонаты op.30 №1 и op.96) или репризы темы в коде, причем характер темы становится более активным (Квартет WoO36 и Трио WoO37). В коде финала Трио G-dur WoO37 первоначальному Andante противопоставляется темп Allegro. В некоторых финалах Бетховен еще более усиливает контраст темпов, вводя медленную вариацию (Квартет WoO36 и Соната op.96). В коде финала Фортепианного квартета WoO36 меняется не только темп, но и характер темы (Allegretto вместо Cantabile).

У Бетховена вводятся изменения темпа и внутри отдельных вариаций. Например, 14-я вариация в цикле на тему Ригини построена на противопоставлениях темпов Allegretto и Adagio. На подобном принципе впоследствии будет основана и 21-я вариация на вальс Диабелли. В финальной вариации цикла на тему графа Вальдштейна WoO67 чередуются эпизоды Allegro и Adagio.

Иногда изменения темпа в классических вариациях могут быть связаны с жанровым переосмыслением темы. Это проявляется уже в некоторых вариациях Моцарта (например, менуэт в цикле “Je suis Lindor” KV354 или сицилиана в Andante скрипичной сонаты KV377).

У Бетховена стремление придать каждой вариации свой облик проявляется уже в боннском цикле – Тринадцати вариациях на тему Диттерсдорфа WoO66. В этом смысле произведение является среди ранних вариаций композитора единственным в своем роде. Бетховен в нем выходит за рамки единого темпа. Начиная с 3-й вариации, композитор предписывает ремарки, касающиеся характера исполнения: *commodetto*, *risoluto*, *espressivo*, *con spirito*, *con grazia*. Поэтому неизбежны и смены темпов. Темповые изменения содержатся и внутри самих вариаций, где встречаются эпизоды импровизационного характера – лирические отступления, прерывающие ход развития. Так, пятитактный переход к репризе в 5-й вариации представляет собой ариозо и обозначен как *Andante con moto*, в 9-й вариации – это *Andantino*. В обоих случаях темповый контраст подчеркивается сменой метра и фактуры. В этом произведении Бетховен находит оригинальный прием – введение небольшого эпизода между двумя последними вариациями. Это *Capriccio* (*Andante*), основанное на первом мотиве темы и выполняющее двойную функцию: коды и перехода к 13-й вариации. Оно построено на постепенном ослаблении звучности и снабжено указанием *perdendosi*. По своему характеру *Capriccio* близко последним тактам коды Вариаций на тему Ригини и завершается фермой на *pianissimo*. После этого неожиданно начинается заключительная вариация *Marcia vivace*. Подобный прием Бетховен впервые использует в Вариациях на тему Вальдштейна WoO67: между минорной 7-й и заключительной 8-й вариациями композитор вводит *Capriccio*, которое приводит к остановке на доминанте к с-moll. Затем следует виртуозная каденция, связывающая *Capriccio* с финальной вариацией. Эффекты такого рода Бетховен использовал и в поздних произведениях: например, в Вариациях op.120 после фуги появляется эпизод *rosco adagio*, приводящий к последней вариации.

Темповые контрасты играют важную роль в вариациях opp. 34 и 35. Они тесно связаны с образно-жанровыми сменами. В op.34 темп меняется практически в каждой вариации. Наиболее резкое противопоставление возникает между 1-й и 2-й вариациями (*Adagio* и *Allegro ma non troppo*). Однако этот контраст компенсируется в дальнейшем развитии более плавными сопоставлениями в пределах среднего темпа. В Пятнадцати вариациях интродукция, тема и большинство вариаций (вплоть до 15-й) следуют в едином темпе (с возможными небольшими отклонениями). К концу цикла темповые контрасты усиливаются. Медленной 15-й вариации (*Largo*) противопоставлена энергичная фуга (*Allegro con brio*), которая сменяется неторопливой кодой (*Andante con moto*).

В «Варьированных темах» для фортепиано и флейты *ad libitum* op.105 и op.107 проявляется тенденция к индивидуализации темпа отдельных вариаций. Бетховен использует такие обозначения как *dolce, espressivo, cantabile e legato, maestoso, spiritoso*.

В цикле на вальс Диабелли op.120 почти каждая вариация имеет индивидуальное темповое обозначение. Оно отсутствует лишь в трех вариациях – 3-й, 17-й и 26-й. Из них первые две являются непосредственным продолжением предыдущих (2-й и 16-й) и сохраняют их темп. В 26-й же вариации, несмотря на общий размер (3/8) и общую единицу движения (шестнадцатую), темп замедляется по сравнению с 25-й вариацией. На это указывает обозначение *piacevole*, при котором темп *Allegro* был бы слишком поспешным.

В Вариациях op.120 усиливаются темповые контрасты. Большую роль при этом играют шесть медленных вариаций, из которых три минорные (29-я, 30-я и 31-я) объединяются в группу. Каждая из них имеет свое индивидуальное обозначение, часто довольно подробное: “*Grave e maestoso*” (вар. 14), “*Andante*” (вар. 20), “*Fughetta. Andante*” (вар. 24) “*Adagio ma non troppo*” (вар. 29), “*Andante sempre cantabile*” (вар. 30) и “*Largo, molto espressivo*” (вар. 31). Они представляют собой самостоятельную линию. Мажорные медленные вариации резко контрастируют соседним виртуозным (причем между 14-й и 15-й вариациями возникает контраст предельных темпов – *Grave* и *Presto*) и обнаруживают тенденцию ко все большему удалению от внешнего мира.

Таким образом, усиление образной контрастности в вариационных циклах Бетховена привело к необходимости выхода за рамки единого темпа.

Соотношения темпов в вариационных циклах

Единство темпа в вариационных циклах Бетховена является непростой проблемой. Отсутствие обозначений темповых изменений внутри многих произведений еще не означает сохранение одного темпа на протяжении всего цикла вариаций. Подтверждением этой мысли может служить описание К. Черни бетховенского исполнения первой части Сонаты op.26. Как утверждает ученик Бетховена, автор исполнял эти вариации в разных темпах, хотя их смены нигде не обозначил. Однако Бетховен периодически возвращался к первоначальному темпу в 3-й и 5-й вариациях [6, 35, 49].

Существует ли закономерность темповых соотношений между отдельными вариациями цикла Бетховена? К вариациям Бетховена применима концепция «темпового родства», выдвинутая В. Маргулисом, который приходит к заключению, что «темпы внутри произведения непременно оказываются в определенном соотношении с основным темпом» [2, 13]. Этот принцип заключается в том, что все темповые изменения в произведении основаны на общем коэффициенте, что В. Маргулис подробно показал на примере Ариетты из Сонаты op.111 [2, 34–51].

При исполнении крупных вариационных циклов Бетховена, как правило, возникает необходимость сопоставления разных темпов даже при отсутствии авторских указаний.

Яркий контраст соседним вариациям проявляется в *Minore* вариационных циклов Бетховена. В минорной вариации часто требуется более сдержанный темп, чем в теме (например, *Andante* при первоначальном темпе *Allegretto*). Эта тенденция идет от вариаций Моцарта. Наиболее убедительно соотношение между единицами счета темы и минорной вариацией 3:2 (♩.=♩). Такая пропорция сохраняется у Бетховена в вариациях раннего и среднего периодов.

Тема в ранних вариациях Бетховена обычно соотносится с *Adagio* в пропорции 2:1. Такое соотношение сохраняется между счетными единицами темы и *Largo* (вар.15) цикла op.35 (восьмая соответствует половинной темы).

В финальном Allegro, в противовес Allegretto темы, темп обычно ускоряется в полтора раза (2:3). В Вариациях op.35 в таком соотношении находятся темпы темы и финальной фуги. В некоторых случаях в финале сохраняется темп темы. Например, в Вариациях на тему Зюсмайра WoO76 темп Allegro risoluto оказывается равен первоначальному Andante quasi Allegretto. При этом изменяется длительность счетной единицы с восьмой на четверть, а трехдольный метр меняется на двухдольный. В Вариациях на марш Дресслера WoO63 темп финала (Allegro, var.9) ускоряется в 2 раза при неизменности метра. В зрелых вариациях появляется новое соотношение темпов темы и финальной вариации, при которых такт равен такту при смене метра. Например, в Вариациях “God Save the King” WoO78 первоначальный размер 3/4 меняется в двух заключительных вариациях на C. При этом образуется темповая пропорция 3:4. В Вариациях op.76 между темой Allegro risoluto и Presto финальной вариации при смене двухдольного метра на трехдольный возникает соотношение 2:3.

В некоторых кодах Бетховен приходит к темпу темы, даже если он обозначен скорее, чем в теме. Это относится в первую очередь к большим кодам, имеющим трехчастное строение с некоторым замедлением темпа в средней части (например, в Вариациях на тему Ригини WoO65, на тему Гретри WoO72 и на тему “God Save the King” WoO78).

При смене темпов внутри отдельных вариаций наблюдаются свои закономерности. Например, в 14-й вариации из цикла на тему Ригини WoO65 и в 5-й вариации на тему Диттерсдорфа WoO66 возникает соотношение 2:1.

Темповые обозначения в вариациях Бетховена иногда носят относительный характер. Например, три вариации в op.34 (3-я, 5-я и 6-я) обозначены одинаково – Allegretto, – что вовсе не означает исполнения их в одном темпе. Все эти вариации имеют двухдольный метр, но отличаются по тактовому размеру (♩, 2/4 и 6/8) и единице счета. В 3-й вариации сохраняется движение предыдущей (Allegro ma non troppo, 6/8) при соотношении 4:3 (♩ = ♩). К теме 3-я вариация относится как 3:1 (♩ = ♩). Обозначив темп похоронного марша (5-й вариации) как «Allegretto», Бетховен вновь поставил это же указание в 6-й, не уточнив соотношения их темпов между собой. Буквально следуя бетховенскому обозначению, пианисты часто необоснованно ускоряют темп двух заключительных вариаций (5-й и 6-й). При исполнении 5-й вариации в траурном характере темп не может быть быстрее, чем в теме. Таким образом, темп Allegretto оказывается равным темпу Adagio. Однако в теме и в 5-й вариации разные единицы счета: в первом случае – четверть, во втором – восьмая. Тот же темп сохраняется и в 6-й, заключительной, вариации (в отношении к предыдущей как ♩ = ♩). Более быстрый темп создает беспокойство. Мелодия в правой руке, изложенная октавами, превращается в этом случае в пассажи. Образ спокойствия подчеркивается указанием *dolce*. Обозначение коды (представляющей собой варьированную репризу темы) как Adagio molto теряет смысл при подвижном темпе 6-й вариации.

Таким образом, соотношение темпов в Вариациях op.34 определяется в первую очередь образно-жанровой сферой.

В Вариациях D-dur op.76 возникает периодичность смен темпа. В маршеобразных вариациях (2-й и 4-й) сохраняется темп темы. В финальной вариации (Presto) метр меняется на трехдольный, и возникает соотношение с темой по принципу «такт равен такту». В контрастирующих им вариациях лирического плана (1-й, 3-й и 5-й) резко меняется фактура, регистр и динамика, а ритм становится более плавным, что требует более сдержанного темпа (соотношение 2:3 к теме). Такое замедление основного темпа, не обозначенное автором, является необходимым средством для усиления образного контраста.

Проблема единства темпа наиболее ярко выступает в 32 вариациях *c-moll*. В теме этого произведения Бетховен предписал темп «*Allegretto*», который, вероятно, должен относиться ко всему произведению. Далее композитор не обозначил никаких изменений темпа, оставляя решение проблемы на вкус исполнителя. Но означает ли это, что весь цикл следует исполнять в одном движении?

Этот вопрос затрагивает проблему соотношения темпов внутри вариационного цикла. Отсутствие дополнительных авторских указаний темпа свидетельствует о том, что отдельные вариации находятся друг с другом в определенных соотношениях. Чтобы выявить эти закономерности, необходимо сравнить пропорции темпов внутри цикла в различных интерпретациях произведения. Б. Яворский утверждает, что «если проверить время исполнения 32-х вариаций разными исполнителями, то окажется, что все ускорения и замедления, соотношения частей будут одинаковы» [1, 92].

Непростой проблемой является выбор темпа 1-й вариации, определяющей движение последующих. Широко распространена тенденция к значительному ее ускорению по сравнению с темой, против чего определенно выступает А.Б. Гольденвейзер [1, 234]. Такая позиция обоснована, так как 1-я вариация неразрывно связана с темой и воспринимается как ее продолжение. Сохранение темпа темы способствует большему единству цикла. Наиболее долго темп темы сохраняется у А. Бренделя (по 8-ю вариацию).

Разнообразие темпов часто компенсируется приходом к первому темпу. Многие исполнители отмечают своеобразную «репризу», возвращаясь к темпу темы в вариациях 19–22 (Брендель, Ведерников, Виардо, Гилельс и Горовиц), а затем в вариациях 24–27 (Виардо и Гольденвейзер) или 26–27 (Гилельс и Горовиц). Большинство исполнителей завершает цикл в темпе темы. У Гилельса и Горовица первоначальный темп устанавливается в начале коды, у Виардо – в конце коды (10-й такт от конца) в результате ускорения. Гольденвейзер окончательно приходит к темпу темы лишь на последних двух аккордах. У Гульда темп темы устанавливается с 31-й вариации, что подчеркивает симметричную форму цикла. Группа из темы с четырьмя первыми вариациями и две последние вариации с кодой образуют «арку», усиливающую целостность произведения.

Неизбежность темповых контрастов в 32 вариациях обусловлена сменами ритма, характера, динамики и фактуры. Например, 9-я вариация, имеющая ремарку «*con espressione*», резко отличается от соседних вариаций и не имеет аналогов в этом произведении. Она характеризуется полифоничной фактурой, состоящей из трех «уровней» с самостоятельным ритмическим рисунком. Два нижних «уровня» образуют полиритмическое тремоло, на фоне которого проходят краткие выразительные мелодические фразы. Для исполнения этой вариации требуется более сдержанный темп. Темповый контраст подчеркивает большинство исполнителей; часто это наиболее медленный темп цикла. В частности, В. Горовиц играет 9-ю вариацию в два раза медленнее, чем тему.

Смены темпов чаще всего происходят на границах крупных разделов произведения. Мажорный эпизод (вар.12–16), как правило, исполняют в более сдержанном темпе, что вполне закономерно. Брендель, Гульд и Рахманинов замедляют темп в полтора раза по отношению к 11-й вариации, Гилельс – по отношению к теме, а Ведерников – по отношению к 1-й вариации. Виардо, напротив, ускоряет темп 12-й вариации в полтора раза по отношению к 11-й. У Гольденвейзера и Горовица темп на границе разделов не изменяется. Возвращение к темпу темы в группе мажорных вариаций в целом не характерно (оно отмечается в интерпретациях Гульда и Виардо). Целостность мажорного эпизода может быть нарушена вследствие ускорения темпа в 15-й и 16-й вариациях. Гольденвейзер предостерегает против такой тенденции, указывая на бетховенскую ремарку *dolce* в начале 15-й вариации (11; 236).

Большинство пианистов берет в 23-й вариации более сдержанный темп (в полтора раза медленнее темы). Это обусловлено сменой образа, динамики, артикуляции, фактуры и регистра. Следующие вариации, как правило, исполняются более подвижно. Это

логично, так как вариации 24 и 25 резко отличаются от 23-й и сближаются по характеру и тематически с группой первых вариаций (вар. 1–4). Брендель, напротив, выдерживает этот темп до конца произведения. У него 23-я вариация является важным переломным моментом. Горовиц объединяет общим темпом три вариации (с 23-й по 25-ю), Гульд – четыре (с 22-й по 25-ю). Рахманинов берет более медленный темп еще в 19-й вариации и объединяет, за которой следуют в том же темпе 22-я и 23-я вариации.

Сложнее всего определить соотношение темпов в заключительных вариациях. Здесь могут быть различные исполнительские решения, что зависит от определения структуры произведения. Наиболее распространенным вариантом является контрастное введение более спокойного темпа либо с 28-й, либо с 30-й вариации (чаще всего в полтора раза медленнее) с последующим ускорением в 32-й вариации (обычно до темпа темы). 28-я и 30-я вариации резко контрастируют предыдущим активным вариациям. Гольденвейзер применяет «ступенчатое» замедление темпа начиная с 28-й вариации, постепенно ускоряя его уже с 31-й вариации. Гульд, рассматривая 30-ю вариацию как переходную, делает постепенное замедление и с 31-й вариации до конца играет в темпе темы.

В целом у разных исполнителей, несмотря на различие общего темпа и различие группировки вариаций по темповому признаку, наблюдается сходная логика соотношений темпов внутри цикла. Б. Яворский имел в виду именно конструктивный принцип соотношений темпов, заложенный уже в самом тексте произведения и связанный с его драматургией.

В результате исследования различных исполнительских концепций, в 32 вариациях выявляется логика соотношений родственных темпов, основанная на следующих принципах:

- 1) наиболее убедительно исполнение 1-й вариации в темпе темы;
- 2) завершение цикла в темпе темы усиливает темповое единство произведения;
- 3) 12-я, 23-я и 28-я (или 30-я) с группами последующих вариаций контрастируют по темпу предыдущим вариациям;
- 4) изменения первоначального темпа обычно соответствуют началу нового раздела.

Таким образом, в основе структуры 32 вариаций лежит драматургия, связанная с временными соотношениями внутри цикла.

Возникают закономерности темповых соотношений в 32 вариациях, которые отражены в следующей таблице:

Таблица 2. Логика темповых соотношений в 32 вариациях

№ вариации	Темп	Соотношение с темпом темы
Тема	Allegretto	
Вар. 1–8	[Allegretto]	♩ = ♩
Вар. 9–18	[Andante]	♩ = ♩.
Вар. 19–22	[Allegretto]	♩ = ♩
Вар. 23	[Andante]	♩ = ♩.
Вар. 24–29	[Allegretto]	♩ = ♩
Вар. 30–31	[Andante]	♩ = ♩.

Вар. 32	Accelerando	
Кода	[Allegretto]	$\text{♩} = \text{♩}$

В Вариациях на вальс Диабелли темп меняется почти в каждой вариации. Поэтому возникает необходимость поиска темповых соотношений. Следующая таблица показывает темповые соотношения каждой вариации с темой и с предыдущей вариацией (в виде длительностей и в числовом выражении):

Таблица 3. Логика темповых соотношений в Вариациях op.120

№ вар.	Словесное указание темпа	Размер	Соотношение с темпом темы		Соотношение с темпом предыдущей вариации	
			в длит.	в числ.	в длит.	в числ.
1	Alla Marcia, maestoso	C	$\text{♩} = \text{♩}$	2:3	$\text{♩} = \text{♩}$	2:3
2–3	Poco Allegro	3/4	$\text{♩} = \text{♩}$	1:2	$\text{♩} = \text{♩}$	3:4
4	Un poco più vivace	3/4	$\text{♩} = \text{♩}$	3:4	$\text{♩} = \text{♩}$	3:2
5	Allegro vivace	3/4	$\text{♩} = \text{♩}$	1:1	$\text{♩} = \text{♩}$	4:3
6	Allegro ma non troppo e serio	3/4	$\text{♩} = \text{♩}$	1:2	$\text{♩} = \text{♩}$	1:2
7	Un poco più Allegro	3/4	$\text{♩} = \text{♩}$	3:4	$\text{♩} = \text{♩}$	3:2
8	Poco vivace	3/4	$\text{♩} = \text{♩}$	1:2	$\text{♩} = \text{♩}$	2:3
9	Allegro pesante e risoluto	C	$\text{♩} = \text{♩}$	2:3	$\text{♩} = \text{♩}$	4:3
10	Presto	3/4	$\text{♩} = \text{♩}$	4:3	$\text{♩} = \text{♩}$	2:1
11	Allegretto	3/4	$\text{♩} = \text{♩}$	1:2	$\text{♩} = \text{♩} \text{♩}$	3:8
12	Un poco più mosso	3/4	$\text{♩} = \text{♩}$	2:3	$\text{♩} = \text{♩}$	4:3
13	Vivace	3/4	$\text{♩} = \text{♩}$	1:1	$\text{♩} = \text{♩}$	3:2
14	Grave e maestoso	C	$\text{♩} = \text{♩}$	1:6	$\text{♩} = \text{♩}$	1:6
15	Presto scherzando	2/4	$\text{♩} = \text{♩}$	1:1	$\text{♩} = \text{♩}$	6:1

16–17	Allegro	C		2:3		2:3
18	Poco moderato	3/4		1:2		3:4
19	Presto	3/4		1:1		2:1
20	Andante	6/4 ♩		3:4		3:4
21	Allegro con brio	C		1:1		4:3
	Meno Allegro	3/4		3:4		3:4
22	Allegro molto	C		1:1		4:3
23	Allegro assai	C		2:3		2:3
24	Andante	3/4		1:3		1:2
25	Allegro	3/8		1:2		3:2
26	<i>(piacevole)</i>	3/8		1:3		2:3
27	Vivace	3/8		1:2		3:2
28	Allegro	2/4		2:3		4:3
29	Adagio ma non troppo	3/4		1:3		1:2
30	Andante, sempre cantabile	C		1:3		1:1
31	Largo, molto espressivo	9/8		1:6		1:2
32	Fuga. Allegro	♩		4:3		8:1
33	Tempo di Menuetto, moderato	3/4		1:3		1:4

Как видно из таблицы, несмотря на самостоятельность вариаций в темповом отношении в цикле на вальс Диабелли, между ними можно установить определенную взаимосвязь. Темп тесно связан со структурой вариационного цикла. Иногда соседние вариации (например, 16–17) объединяются на основе общего темпа. Группу медленных вариаций (29–31) целесообразно объединить использованием кратного темпа. В первой половине цикла образуются группы вариаций на основе последовательного ускорения темпа (вар. 2–5, 6–7, 8–10, 11–13). Периодически происходит возвращение к темпу темы (в вариациях 5, 13, 15, 19, 21, 22 и 25). Это своего рода темповые репризы.

При смене двух- и трехдольного метра между вариациями нередко возникает соотношение «такт равен такту» (например, при переходе от трех- к двухдольному

размеру – между вариациями 8 и 9 между *Meno Allegro* 21-й и 22-й вариациями, вариациями 27 и 28, обратное соотношение – между вариациями 17 и 18). Такую пропорцию логично использовать и в 21-й вариации.

Однако соотношение «такт равен такту» не везде применимо. Например, радикальная смена метра в 1-й вариации (с 3/4 на C) при пропорции 3:4 по отношению к темпу темы приводит к необходимости исполнения марша *alla breve*. Такая тенденция имеет распространение. Однако она противоречит бетховенскому указанию *Maestoso*, требующего сдержанного темпа, и размеру C, при котором основной единицей счета является четверть. Логичнее исполнять 1-ю вариацию в соотношении к теме 2:3, при котором такт равен двум тактам темы.

В целом в вариациях Бетховена наблюдаются определенные закономерности в темповом отношении. Темп часто выполняет формообразующую функцию. Темпы внутри вариационного цикла композитора являются производными от темпа темы. Кроме того, темпы в отдельных вариациях находятся в определенных соотношениях между собой. Установление таких закономерностей темпа в немалой степени способствует решению проблемы единства произведения.

При исполнении вариаций Бетховена недостаточно ориентироваться на словесные указания темпа, несмотря на их определенность. Одно и то же обозначение в пределах одного произведения может означать разные темпы и, напротив, при разных обозначениях может требоваться одинаковый темп. Часто более важную роль играют дополнительные указания, касающиеся характера исполнения.

Исполнителю важно учитывать следующие особенности:

1. Темп первой вариации не должен быть быстрее, чем темп темы.
2. *Minore*, как правило, исполняется в более медленном темпе, чем тема.
3. В зрелых вариационных циклах Бетховена при смене метра за основу часто продолжительность такта остается равной.
4. При частых сменах темпа периодически происходит возвращение к темпу темы (темповые «репризы»).

Смены темпов зависят от метра, ритмических особенностей, счетной единицы, которая определяется наиболее мелкими длительностями, фактуры, степенью образно-жанровых контрастов, динамики, лада, положения вариации в цикле и структуры цикла.

Таким образом, темпы в вариациях Бетховена находятся в строгом соотношении как между собой, так и с темпом темы. Интерпретация вариаций, основанная на темповых принципах Бетховена, обладает большей ясностью и убедительностью.

Список литературы

1. Из истории советской бетховенианы / Составление, редакция, предисловие и комментарии *Н.Л. Фишмана*. – М., 1972.
2. *Маргулис В.* Проблемы интерпретации фортепианных произведений Бетховена. Учебно-методическое пособие. – М., 1991.
3. Письма Бетховена: 1812–1816. Составитель *Н.Л. Фишман*. – М., 1977.
4. Письма Бетховена: 1817–1822. Составители *Н.Л. Фишман* и *Л.В. Кириллина*. – М., 1986.
5. *Фишман Н.Л.* Этюды и очерки по бетховениане. – М., 1982.
6. *Czerny С.* Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule, von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend, Op.500, 4.Teil. – Wien, 1846.
7. *Hummel J.N.* Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianoforte-Spiel. Bd. I. – Wien, 1826.
8. *Quantz J.J.* Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen. – Kassel, 1953.

9. *Rothschild F.* Musical Performance in the Times of Mozart and Beethoven. The Last Tradition in Music. Part II. – London, New-York, 1961.