

ОТ РЕДАКЦИИ

Д-р Барри Купер, профессор университета Манчестера, один из главных авторитетов в деле издания музыки Л. ван Бетховена, опубликовал ряд книг и статей о музыке композитора. В 2008-м году издательский дом ABRSM в Великобритании выпустил в свет новое издание – «35 фортепианных сонат Бетховена» в его редакции¹.

В издание вложена большая работа по критическому анализу и очищению текста выдающихся произведений от редакторских дополнений, интерполяций и ошибок. Издание сонат считается крупным событием в западном музыкальном издательском деле, и нам

оно тем более интересно, что в России в 2004-м году уже вышло уникальное издание «35 фортепианных сонат Бетховена» под редакцией профессоров Петербургской консерватории Павла Егорова и Дмитрия Часовитина. Очевидно, что эти два издания появились на свет независимо друг от друга. Они отражают растущий интерес современных музыкантов-исполнителей к обновлению наших представлений о музыке великого композитора классической эпохи.

Новейшие подходы к редактированию д-р Б. Купер кратко изложил для нашего журнала в специальных заметках, которые публикуются на двух языках – русском и английском².

БАРРИ КУПЕР

Университет Манчестера

НОВОЕ ИЗДАНИЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ БЕТХОВЕНА

УДК 78.072.2:786.2

Что вызвало необходимость новой редакции фортепианных сонат Бетховена? На то были три основные причины. Во-первых, некоторые из старых изданий не проводят чёткого различия между тем, что написал Бетховен и тем, что добавили редакторы. Предыдущее издание от ABRSM, предложенное Дональдом Тови и Гарольдом Кракстоном в 1931-м году, было отнюдь не худшим в этом отношении, но пришло время заменить его на более соответствующее требованиям сегодняшнего дня. Во-вторых, несмотря на то, что есть несколько более современных изданий, которые, кажется, справились с этим различием и более не содержат скрытых редакционных вмешательств, они не столь надёжны, как можно было бы предположить. Как правило, авторы таких изданий представляют их как Urtext, то есть, оригинальный текст, и утверждают, что они основаны на оригинальных источниках. В ряде мест, однако, их версии являются сомнительными или даже просто неверными. Я даже обнаружил несколько мест, где новые издания Urtext'ов были основаны на слегка пересмотренных вариантах существующих современных изданий, а не исключительно на оригинальных источниках, как утверждали их авторы. Знаками, обнаруживающими такие отклонения, к примеру, являются лиги, обозначенные в нескольких современных изданиях, которые длиннее обычных на один и тот же размер, или же знаки *crecendo*, помещённые несколько раньше обычного в двух различных изданиях.

Например, во второй части Сонаты ор. 90, такт 20, редакция от В. А. Вальнера, *cresc.* помещено раньше, чем положено, под пятой шестнадцатой такта. В издании Петера Хаусшильда этот знак *cresc.* поставлен на том же месте, в то же время в автографе Бетховена, как и в первом издании (которое он хорошо знал), *cresc.* начинается с седьмой шестнадцатой. Поскольку существует такая же проблема со знаком *cresc.* восемью тактами ранее, можно сделать вывод, что, вероятно, Хаусшильд опирался отчасти на издание Вальнера в вопросах расположения динамических указаний.

Таким образом, новый взгляд на источники был явно необходим. Но что это за источники? Для каждой сонаты сохранилось первое печатное издание, основанное на рукописи Бетховена. Почти для половины сонат – в основном, более поздних – собственноручные автографы нот Бетховена тоже сохранились. Но и для тех, и для других существует множество текстовых проблем: их гораздо больше тех, которые обнаруживаются в современных изданиях.

Первое издание часто содержит возможные опечатки, которые требуют исправления. Автографы нот тоже никогда не бывают абсолютно точными и так или иначе отличаются от первых изданий. Расхождения заставляют поднять вопрос о том, представляет ли каждое такое изменение опечатку или редакторское вторжение. Сегодня мы знаем гораздо лучше, чем ранее, какие из оригинальных печатных изданий были проверены Бет-

¹ См. аннотацию к изданию в разделе Анонс в этом выпуске.

² Перевод д-ра Ильдара Ханнанова.

ховеном, а какие были опубликованы без проверки и исправлений. Это позволяет оценить любые вариации между источниками более эффективно. Иногда Бетховен делал копии своих рукописей, а затем исправлял их и дорабатывал перед отправкой в печать. Такие осложнения делают сомнительной саму концепцию Urtext'a: Urtext подразумевает какой-то мифический идеальный текст, в котором всё было абсолютно точным, но такого текста не существует. Таким образом, можно лишь на основе рассмотрения практически каждой ноты и символа в каждом подлинном источнике прийти к наилучшему результату.

Третья основная причина для выпуска нового издания сонат заключалась в предоставлении практических советов исполнителям. Эта проблема особенно актуальна сегодня, поскольку в последнее время производилось множество исследований исполнительской практики бетховенской эпохи. Новое издание, отражающее эти исследования, представляет единственный способ передачи этих сведений современным исполнителям, которые не могут отслеживать новейшие научные публикации каждый раз, когда им необходимо руководство в конкретных вопросах, например, как играть трели, или где сделать *rallentando*. Это не означает, что современные исполнители обязаны играть музыку Бетховена точно так, как он сам представлял её исполнение. Но они, конечно, вправе знать, что он предполагал и ожидал от исполнителя, чтобы можно было сделать осознанный выбор: следовать его предположениям или нет.

Последние издания Urtext'a сонат Бетховена предлагают очень мало информации по таким вопросам, как украшения, педаль, артикуляция и т. д. Новое издание ABRIS включает обширный комментарий к ним, основанный на новейших исследованиях в исполнительской практике, и это сделано впервые. В частности, если оригинальное обозначение является в определённой степени неоднозначным, новое издание предлагает развёрнутое разъяснение, а не простое воспроизведение оригинального текста или формальный список различий между источниками. Объём комментариев к таким местам превышает 150000 слов.

Поэтому моя тройная цель заключалась в том, чтобы избежать ненужного засорения редакционной информацией нотного текста, но вместе с тем произвести научное (критическое) издание, то есть издание с надёжным текстом, основанном на повторном рассмотрении всех источников и объяснении каких-либо аномалий. В-третьих, было важно предоставить рекомендации к адекватному и точному исполнению, основанному на новейших достижениях исследований аутентичной исполнительской практики. Единственным существенным материалом, добавленным редактором, были реко-

мендации по аппликатуре, предоставленные Дэвидом Уордом. Однако, эти указания были сведены к минимуму, а для последних пяти сонат и вовсе не представлены; тот, кто вправе к ним прикоснуться, вряд ли нуждается в наших советах, какими пальцами их играть. Что же касается собственной аппликатуры Бетховена, которую он добавил в несколько сонат, мы её выделили (аналогичного формата, принятому при его жизни), крупным шрифтом, а не курсивом, как в некоторых современных изданиях.

В ходе подготовки издания мною было обнаружено множество вопросов и проблем, касающихся как текста, так и исполнительской интерпретации. Рассмотрим два примера из текстуальных проблем.

1. В Waldstein-Сонате op. 53, в первой части, в такте 105, в партии левой руки издание Вальнер предлагает следующее: «В автографе здесь *Fes*, в первом издании – *F*». Но оно не даёт никаких объяснений, какое же из этих двух является правильным, и почему. В действительности произошло следующее. Бетховен заменил здесь *Fes* на *F* на очень позднем этапе, во время проверки гранок, так что гравёр первого издания не мог предвидеть это. Исполнители имеют право это знать.

2. В op. 31 № 3 имеются два оригинальных издания – одно из Цюриха и одно из Лондона. Оба они основаны на одной и той же рукописи, но эта рукопись утеряна. В такте 7 Цюрихское издание представляет четыре шестнадцатые, а Лондонское показывает восьмую плюс триоль шестнадцатыми. Какое из них правильное? Все современные издания следуют Цюрихскому, но эскизы Бетховена показывают, что является на самом деле правильным именно Лондонский вариант. После того, как все текстовые проблемы такого рода были рассмотрены для каждой сонаты, работа редактора могла бы быть законченной, если бы речь шла об издании романа или поэмы. Но в данном случае речь идёт о музыке, которая требует исполнения. Поэтому печатный текст иногда требует объяснения или интерпретации, поскольку принципы нотации значительно изменились со времён Бетховена, а в его время существовали также определённые неписанные конвенции, которые уже не известны современному музыканту. На самом деле, существует ряд проблем в исполнительской практике, требующих новых оригинальных исследований. Это особенно относится к украшениям, трелям, обозначениям стаккато точками или тире и двойным тактовым чертам. В каждом из этих случаев мои дальнейшие исследования привели к нескольким неожиданным выводам о том, как соотносить оригинальные обозначения с практикой исполнения. Рассмотрим несколько примеров.

Украшения

Большинство изданий сонат Бетховена используют перечёркнутую восьмую для обозначения *acciaccatura*. Многие исполнители будут удивлены, узнав, что Бетховен никогда в жизни не использовал этот символ. В результате исследований я пришёл также к выводу о том, что в восходящем движении украшения в музыке Бетховена должны исполняться коротко, но в нисходящем их необходимо играть так же продолжительно, как и *appoggiatura*. Это может быть выведено логически из обозначений Бетховена, но исполнители до сих пор не делали такого различия, и многие из них играют украшения в обоих направлениях коротко.

Трели

Поставил или не поставил Бетховен *Nachschlag* в конце трели – представляется значительным и не случайным. Отсутствие выписанного *Nachschlag*'а указывает на то, что его не надо исполнять. Один интересный случай возникает в самом конце Hammerklavier-Сонаты. Здесь представлены шесть трелей, но только третья и шестая имеют *Nachschlag*. Бетховен, как представляется, сознательно написал трели таким образом, чтобы создать разнообразие, а также для укрепления перекрёстного ритма – три доли против четырёх.

Staccato

Бетховен обычно применял тире (*Streiche*) вместо точек (*Punkte*) для обозначения *staccato*, за исключением тех случаев, когда *staccato* находилось под лигой. В этих случаях он использовал точки с указанием *portato*. Иногда, однако, он ставил точки без лиг, осознавая разницу в значении между такими точками и тире, как это видно в его самых ранних рукописях. Его точки указывают на более мягкое *staccato*, чем короткий, резкий и слегка акцентированный эффект, связанный с его тире. Но, к сожалению, многие из его тире настолько короткие или плохо выписанные, что часто выглядят как точки, а его издатели часто пользуются этим и бесцеремонно заменяют эти тире точками. Таким образом, легко предположить, что все его точки просто плохо написанные или неправильно напечатанные тире. Однако есть несколько случаев, когда он, кажется, явно намеревался использовать точки, и это показано в новой редакции, поскольку исполнители, возможно, пожелают узнать, где именно они использовались.

Двойные тактовые черты

Академические издания, какими бы строгими они ни были в других отношениях, обычно добавляют двойные тактовые черты произвольно и в соответствии с принятым стилем соответствующего издателя. Почти каждое изменение размера

или ключевых знаков обычно служит поводом для вставки двойной тактовой черты перед ними. Этим двойных тактовых черт нет в рукописях Бетховена, но они могут незаметно исказить исполнительскую интерпретацию, подразумевая паузу между разделами, или, по крайней мере, небольшое *rallentando* перед двойной тактовой чертой. В новом издании мы строго придерживались собственных обозначений Бетховена в этом отношении, и наше издание является первым, которое следует такому принципу. Бетховен использовал различные начертания двойных тактовых черт для разных целей, и эти отдельные случаи обсуждаются в наших комментариях к новому изданию.

И последний вопрос. Почти все недавние издания фортепианных сонат Бетховена включают 32 произведения, тогда как некоторые старые издания содержат целых 38. В чём причина такого непостоянства?

Некоторые из дополнительных сонат оказываются «недействительными»: они либо неправомерно приписаны автору, либо просто являются отдельными частями сонат Бетховена, которые многие редакторы объединяли в «искусственные сонаты» (это относится к WoO 50 и WoO 51, которые иногда рассматриваются как сонаты). Три дополнительных произведения (WoO 47 № 1-3), однако, были в действительности опубликованы как сонаты Бетховеном в 1783 году, когда ему было всего двенадцать лет. Они обычно исключались из числа остальных сонат только потому, что не имели номера опуса, однако это едва ли может быть основанием. Иногда они обозначаются как *sonatinas* в качестве предлога, чтобы не включать их в общее число, но Бетховен называл их сонатами, и они являются полномасштабными произведениями, состоящими из трёх частей. Таким образом, эти три сонаты, безусловно, должны быть включены в любое полное издание фортепианных сонат Бетховена: они сочинены Бетховеном, предназначены для исполнения на фортепиано, и они сонаты – как по названию, так и по форме – требуется ли что-то ещё для их признания? На самом деле произведения были включены в самое первое полное издание, опубликованное вскоре после смерти Бетховена его близким другом Тобиашом Хаслингером. Они, вероятно, обсуждали этот вопрос вместе. Позже указанные сонаты выпали из общего числа по причинам, которые не совсем ясны, но которые не могут быть оправданы. Поэтому существует именно 35 фортепианных сонат Бетховена. В нашем издании впервые все 35 представлены вместе, благодаря научному исследованию. Дополнительные три показывают, что Бетховена развил жанр сонаты ещё дальше, чем большинство из нас предполагало, и я убеждён, что они вполне достойны включения в общее число. Вторая из них, в *f moll*,

в особенности представляет бетховенский стиль. Она даже имеет медленное вступление – то, что позднее было воплощено в таких шедеврах, как Соната-Pathétique и некоторые из его поздних кватетов. Как и у многих композиторов, некоторые из наиболее оригинальных идей Бетховена пришли к

нему в раннем возрасте. Такое определение даёт дополнительное обоснование для восстановления этих сонат, которыми долгое время пренебрегали. Таким образом, наше новое издание является не только более подробным, но и более всеобъемлющим, чем его предшественники.

Барри Купер

Ph.D. (Оксфорд),

профессор музыки

Университета Манчестера, Великобритания



BARRY COOPER

University of Manchester

A NEW EDITION OF BEETHOVEN'S PIANO SONATAS¹

UDC 78.072.2:786.2

Why do we need a new edition of Beethoven's Piano Sonatas? There are three main reasons. Firstly, some of the older editions do not distinguish clearly between what Beethoven wrote and what editors have added. The previous edition from ABRSM, produced by Donald Tovey and Harold Craxton in 1931, was by no means the worst in this respect, but it did need replacing by something more in tune with today's requirements.

Secondly, although there are several recent editions that seem to fulfil this need, with no unmarked editorial interference, they are not as reliable as one might assume. They usually describe themselves as 'urtext', that is, the original text, and they claim to be based on the original sources. In several places, however, their versions are questionable or even plainly incorrect. I even identified several places where a new urtext edition was based on a slightly revised version of an existing modern edition, rather than exclusively on the original sources as claimed. Tell-tale signs are such things as slurs that are slightly too long, by an identical amount, in more than one modern edition; or a 'crescendo' placed slightly too early in two different editions. For example, in the second movement of the sonata Op. 90, bar 20, the edition by B.A. Wallner² places the cresc. sign too early, just after the fifth semiquaver of the bar; the edition by Peter Hauschild shows the cresc. in exactly the same place,³ whereas both Beethoven's autograph and the original edition that he oversaw have the cresc. starting on the seventh semiquaver. Since there is a

similar problem with the cresc. eight bars earlier, one must conclude that Hauschild probably relied partly on the Wallner edition in matters of alignment.

Thus a fresh look at the sources was clearly required. But what are these sources? For each sonata, an original printed edition survives that was based on a manuscript supplied by Beethoven. For about half the sonatas – mostly the later ones – Beethoven's own autograph score survives too. But whether it does or not, there are frequent textual problems – far more than those that are evident in other modern editions. The original edition often contains possible misprints that may need correcting. The autograph scores are never wholly accurate either, and always differ somewhat from the original editions. Such discrepancies raise the question of whether each change represents a misprint or a revision. Today we know, much better than we used to, which of the original printed editions were proof-read by Beethoven, and which were published without him having had a chance to correct them. This enables any variants between sources to be reappraised more effectively. Sometimes also a manuscript copy of Beethoven's autograph score was made, and then corrected and revised by him before being used for printing. Such complications actually undermine the whole concept of an 'urtext' edition: an 'urtext' implies some mythical perfect text in which everything was absolutely accurate, but such a text never really existed. Thus nothing short of a reassessment of every note and symbol in every authentic source can give us the best text.

The third main reason for producing a new edition was to provide practical performance advice. This issue is particularly pertinent today, since there has been much recent research into performance practices of Beethoven's day. A new edition, embodying this research, is the only way of communicating it to modern performers, who cannot be expected to track down learned books every time they want guidance about particular issues, such as how to play a trill, or where to make a *rallentando*. This is not to say that modern performers are obliged to play the music as Beethoven intended. But they are certainly entitled to know what he did intend and expect, so that they can make an informed choice about whether to follow him or not. Recent urtext editions of Beethoven's sonatas offer very little advice on such issues as ornaments, pedalling, articulation, and so on. The new ABRSM edition, however, includes extensive commentary on them, based on recent research in performance practice, and is the first one to do so. In particular, where the original notation is in some way ambiguous, an explanation of the problem is offered, rather than simply a reproduction of the original text or a bald list of differences between the sources. Altogether the commentary consists of over 150,000 words.

Thus my threefold aim was to avoid unnecessary editorial clutter in the music; to produce a scholarly edition ('critical edition'), i.e. one with reliable text based on a re-examination of all the sources, and an explanation of any anomalies; and thirdly to provide adequate and detailed performance advice, incorporating the latest thinking on period-style performance. The only substantial editorial material added to the music text is some recommended fingering, supplied by David Ward. This has, however, been kept fairly minimal and is omitted altogether in the last five sonatas; anyone capable of attempting these hardly needs to be told which fingers to use. As for Beethoven's own fingering, which he added occasionally in several sonatas, this has been distinguished by the use of much larger type, similar to the size used for fingering in his day, rather than in italics as in some modern editions.

During the course of preparing the edition, I came up with numerous questions and problems, regarding both text and also interpretation in performance. Here are two examples of textual problems:

i) In the Waldstein Sonata, first movement, bar 105, left hand, the Wallner edition tells us: 'In autograph F flat here, in original edition F'. But it gives no explanation of which is correct, and why. In actual fact Beethoven altered the note from F flat to F at a very late stage, by making a proof correction; the original engraver did not simply overlook the flat sign, as one might have expected. Performers have a right to know this.

ii) In Op. 31 No. 3 there are two original editions – one from Zurich and one from London. Both are based on the same manuscript, but this is now lost. In bar 7, the Zurich edition shows four semiquavers, but the London one shows a quaver plus three triplet semiquavers. Which is correct? All modern editions follow the Zurich one here; but Beethoven's sketches show that the London version is actually correct.

Once all the textual problems of this kind had been addressed, in every sonata, the editor's job would be done if this were an edition of a novel or poem. But this is music, which requires to be performed. Thus the printed text sometimes needs explanation or interpretation, in all sorts of ways, since notation has changed significantly since Beethoven's day and there were also certain unwritten conventions that are no longer so familiar. In fact there were several performance issues where fresh original research needed to be carried out, in order to clarify them. This applied particularly to grace notes, trills, staccato signs (dot or dash), and double bars. In each case, my further research led to somewhat surprising conclusions about how to relate the original notation to performance, as follows.

Grace notes: Most editions of Beethoven's sonatas use a crossed quaver to indicate an *acciaccatura*. Thus many performers will be surprised to learn that Beethoven never in his life used this symbol. What also emerged from the research was that, whereas his ascending grace notes should normally be played short, his descending ones should normally be played as long *appoggiaturas*.⁴ This can be deduced from Beethoven's notation but it had not previously been realised by modern performers, some of whom play all such grace notes short.

Trills: Whether or not Beethoven wrote a final suffix or *Nachschlag* seems to have been significant, rather than random. Absence of a written suffix seems normally to indicate absence of one in performance. One interesting case occurs at the very end of the 'Hammerklavier' Sonata. Here one finds six trills, but only the third and sixth have a suffix. Beethoven seems to have deliberately written the trills in this way in order to create variety, and also to strengthen the cross-rhythm of 3 beats against 4.

Staccato: Beethoven normally used dashes (*Streiche*) rather than dots (*Punkte*) to indicate staccato articulation, except under slurs, where he used dots indicating *portato*. Occasionally, however, he used dots without slurs, and he was conscious of the difference in meaning between such dots and staccato dashes, as is clear in his very early manuscripts. His dots indicated a gentler staccato than the short, sharp and slightly accented effect associated with his dashes. Unfortunately, however, many of his dashes are so

short or badly written that they look like dots, while his publishers often substituted dots for his dashes in a cavalier manner. Thus it is easy to assume that all his dots are just badly written or incorrectly printed dashes. Yet there are a few cases where he seems unmistakably to have intended a dot, and these are shown in the new edition since performers may wish to know where these are.

Double bars: Scholarly editions, no matter how rigorous in other ways, have habitually added double bars liberally in line with the house style of the relevant modern publisher. Almost every change of key signature or time signature within a movement customarily has a double bar inserted before it. These double bars are not found in Beethoven's manuscripts, however, and they can subtly distort how the music is performed, by implying a pause between sections, or at least a slight *rallentando* before the double bar. The new edition adheres strictly to Beethoven's own notation in this respect, and is the first one to do so. Beethoven also used different designs of double bar for different purposes, and individual cases sometimes need discussion in the commentary to the new edition.

One final matter: almost all recent editions of Beethoven's piano sonatas include 32 works, but some older ones include as many as 38. Why the inconsistency? Some of the extra works are invalid: either they are misattributions, or they are just individual movements by Beethoven that some later editor put together into artificial sonatas (this applies to WoO 50 and WoO 51, which are both sometimes regarded as

sonatas). Three of the extra works (WoO 47 Nos. 1-3), however, were actually published by Beethoven as sonatas in 1783, when he was only twelve years old, and the only reason they have been omitted from recent editions seems to be that they have no opus number. That is hardly sound justification. They are sometimes designated as sonatinas, as an excuse for not including them, but Beethoven called them sonatas, and they are full-length, three-movement sonatas. Thus these three certainly must be included in any complete edition of Beethoven's piano sonatas: they are by Beethoven, they are for piano, and they are sonatas by name and form – what more could possibly be required? In fact they were included in the very first complete edition, produced shortly after Beethoven's death by a close friend (Tobias Haslinger) who had probably discussed the matter with him. Only later were they dropped, for reasons that are not altogether apparent and cannot be justified. There are therefore precisely 35 piano sonatas by him. This is the first time all 35 have been presented together in a scholarly edition. The extra three show that Beethoven developed the sonata even further altogether than most of us thought, and I am convinced that they are fully worthy of inclusion. The middle one in F minor is particularly Beethovenian. It even has a slow introduction that is recalled later in the movement – as in the *Pathétique* and in some of his late quartets. Like so many composers, some of Beethoven's most original ideas came to him as a child. This therefore provides further justification for rehabilitating these long neglected works, so that the new edition is not only more detailed but more comprehensive than its predecessors.

NOTES

¹ Ludwig van Beethoven, *The 35 Piano Sonatas*, 6 vols. in 3, ed. Barry Cooper with commentary (London: ABRSM, 2007); also available in German, trans. Albrecht Dümling, as *Die 35 Klaviersonaten* (London: ABRSM, 2009).

² Ludwig van Beethoven, *Klaviersonaten*, 2 vols. (Munich: Henle, 1953), ii. 202.

³ Ludwig van Beethoven, *Sonaten für Klavier*, 3 vols. (Vienna: Schott/Universal, 1999), iii. 50.

⁴ For a full account of the evidence, see Barry Cooper, 'Beethoven's Appoggiaturas: Long or Short?', *Early Music*, 31 (2003), 165-78.

⁵ See Barry Cooper, 'Beethoven and the Double Bar', *Music & Letters*, 88 (2007), 458-83.

Dr. Barry Cooper
DPhil. (Oxford University, University College)
Professor of Music
University of Manchester, UK

