

МАСТЕР-КЛАСС

КАК ИСПОЛНЯТЬ МОЦАРТА

КЛАССИКА XXI
МОСКВА

УДК 786
ББК 85.315.3
К16

Составление, вступительная статья
А. М. Меркулов

К16 Как исполнять Моцарта. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2025. — 184 с. — (Серия «Мастер-класс»).

ISBN 978-5-89817-423-1

Как исполнять клавирные произведения Моцарта? Какой инструмент предпочесть, как поступить с каденциями и нужно ли пользоваться педалью? На эти и многие другие вопросы даст ответы настоящий сборник, в который вошли работы крупнейших пианистов и педагогов XX столетия — В. Ландовской и В. Гизекина, А. Гольденвейзера и Н. Перельмана, Е. и П. Бадур-Скода, А. Любимова и др.

В книге освещен широкий круг проблем: от общих принципов работы с текстом до секретов «моцартовской звучности», вопросов динамики, артикуляции и орнаментики.

Ценные практические советы педагогов и учащиеся музыкальных школ, училищ и вузов почерпнут в разделе «Уроки мастеров», куда вошли материалы, зафиксированные на занятиях А. Корто, Г. Нейгауза, М. Юдиной, Я. Зака и др.

УДК 786
ББК 85.315.3

*Рекомендовано Министерством образования и науки
Российской Федерации в качестве учебного пособия
для студентов высших и средних учебных заведений, обучающихся
по специальности «Инструментальное исполнительство —
фортепиано, орган»*

© Меркулов А. М., составление,
вступительная статья, 2007
© Издательский дом «Классика-XXI»,
2007

ISBN 978-5-89817-423-1

НАХОДИТЬ СВОЕГО МОЦАРТА!

Как исполнять Моцарта? В настоящей книге читатель найдет множество ответов на этот короткий и, как может показаться, простой вопрос, но на самом деле вопрос сложный, емкий и, можно сказать, вечный — всегда актуальный и всегда вызывающий споры.

Читателю «отвечают» российские и иностранные музыканты прошлого и настоящего — исполнители, педагоги, музыковеды, историки клавирного искусства, редакторы, методисты.

Их ответы касаются самых разных сторон интерпретации Моцарта. Здесь и общие характеристики образного строя моцартовских творений, определения сущности моцартовского гения, его роли и значения в человеческой культуре. Здесь и рассмотрение различных конкретных задач, относящихся к сфере исполнительского ремесла, исполнительской «кухни»: лиги, штрихи, динамика, украшения, звуковой идеал, педаль, мелодическое варьирование, подготовка каденции и т. д. Здесь и детальное изучение, доскональная проработка отдельных моцартовских произведений — сонат, концертов, фантазий, вариаций, рондо. Здесь и приобщение к богатейшему опыту «работы над Моцартом» в классах выдающихся исполнителей-педагогов — особенно наглядны в этом плане записи их открытых уроков и воспоминания их учеников.

Весь упомянутый материал сгруппирован в два раздела. В первом помещены отдельные небольшие работы или законченные фрагменты книг по проблемам стиля и интерпретации. Второй содержит материалы непосредственной практической работы над конкретными сочинениями.

Именно при таком широком охвате проблем многие сугубо исполнительские вопросы решаются естественно — как бы сами собой — в соответствии с хорошо известной формулой: «что» определяет «как» (иными словами, когда образ композитора и содержание произведения почти автоматически диктуют те или иные средства для воплощения этого образа и этого содержания). Отсутствие такого «полного, целостного освещения проблемы» отмечал Г. М. Коган в трудах Е. и П. Бадур-Скоды и Л. А. Баренбойма об исполнении моцартовских сочинений. «Главный из недостатков тот, — писал он, — что авторы книги слишком узко трактуют проблему интерпретации Моцарта, сводя ее в основном к вопросам темпов, артикуляции, орнаментации и т. п. и почти ничего не говоря о духе, о характере музыки

создателя "Дон Жуана", о существе (а не только о формальных признаках) ее стиля. Даже в специальной главке "Экспрессия и вкус" они отделяются на этот счет немногими беглыми замечаниями, трактуя и поднимаемые в ней вопросы главным образом в технологическом разрезе. К сожалению, и Л. Баренбойм в приложении не восполняет этот пробел; правда, в главе "Звуковой идеал Моцарта" он указывает на важность "связывать звуковой идеал композитора с его мировосприятием и миропониманием", но раскрывает эту связь совершенно недостаточным образом¹.

Составитель данной книги старался по возможности реализовать такого рода программу-максимум, стремясь осветить (в определенных рамках) и общее, и частное.

Расположенная в самом конце сборника статья о Моцарте и Бетховене не только раскрывает тему в новом ракурсе, но служит своего рода «мостиком» к бетховенскому выпуску данной серии (Как исполнять Бетховена. М.: Классика-XXI, 2003). Кстати сказать, некоторые материалы, касающиеся в равной степени и Моцарта и Гайдна (к примеру, статья о редакциях их сочинений), помещены в сборник «Как исполнять Гайдна» (М.: Классика-XXI, 2006).

Разумеется, в одной книге невозможно исчерпывающе представить все точки зрения на все задачи исполнения Моцарта, включая все подробности. Это трудноосуществимо даже в рамках большой энциклопедии или многотомной антологии. Цель настоящего издания несколько иная: дать некоторые основополагающие сведения по ряду исполнительских проблем, обозначить ключевые направления в исполнительской моцартиане и, одновременно, снабдить учащихся и педагогов важнейшими практическими советами, методическими рекомендациями и разработками исследователей, которые неизбежно понадобятся на занятиях в исполнительских классах любого уровня — от ДМШ и музучилищ до консерваторий и других музыкальных вузов. Собранные здесь материалы, адресованные прежде всего пианистам, могут с успехом использовать в своей профессиональной работе представители других исполнительских специальностей: струнники, духовики, вокалисты, дирижеры; представленные на страницах книги разнообразные наблюдения заинтересуют, надеемся, также многочисленных любителей музыки и слушателей концертов. Ценный, хотя и не всегда столь специальный материал можно почерпнуть также в сборнике «Мысли о Моцарте» (М.: Классика-XXI, 2004), в котором собраны высказывания крупнейших музыкантов и дея-

телей культуры по самым разным аспектам истолкования наследия венского классика¹.

Освоить же какие-либо из незатронутых здесь аспектов интерпретации или подробнее разобраться в какой-то проблеме пытливый читатель сможет, обратившись к тем изданиям, которые процитированы или упомянуты в данном сборнике.

И еще одно принципиальное замечание, о котором нельзя не сказать, напутствуя любознательного и неискушенного читателя.

Дело в том, что обобщения, советы и «рецепты» разных авторитетов, часто в чем-то перекликаясь, порой отличаются один от другого и даже противоположны по смыслу². Это относится и к общим подходам, и к частным исполнительским рекомендациям. К примеру, кое-кто воспринимает и истолковывает Моцарта как типичного представителя и завершителя XVIII века в искусстве, а кто-то — не менее авторитетный — считает, что творчество Моцарта вообще никакого отношения к культуре XVIII века не имеет, и у каждого свои аргументы, и каждый по-своему прав. (Как тут не вспомнить, что уже в конце XVIII — начале XIX века Моцарта в России воспринимали очень поразному: в великосветских салонах — как «галантного» клавесиниста, в кругах, увлеченных веяниями романтизма, — как «дикого гения», представителя глубокой, мрачной, таинственной музыки Севера³.)

А вот дилемма из разряда «приземленных» практических вопросов, однако не менее трудных. В некоторых клавирных сонатах Моцарт выставил обозначения *forte* и *piano* на близком расстоянии, чем озадачил многих исполнителей. Одни посчитали, что таким способом автор как бы указал на частые и непродолжительные *crescendo* и *diminuendo*, подразумеваемые между знаками *f* и *p*. Другие решили, что здесь необходимы именно контрастные сопоставления звучностей, а не «трусливые» виолочки или сглаживания громкос-

¹ Среди трудов русскоязычных авторов наиболее полное по охвату материалов научное освещение различных аспектов исполнения инструментальных (по преимуществу, клавирных) сочинений Моцарта, включающее подробное изложение и критическое осмысление взглядов многих исследователей и артистов, содержится в серьезной и обстоятельной работе Л. А. Баренбойма «Как исполнять Моцарта? (Обзор современной литературы)», изданной в качестве приложения (с. 255—367) к книге Е. и П. Бадура-Скоды «Интерпретация Моцарта» (М., 1972).

² Иногда высказывания о Моцарте одного и того же музыканта, например, А. Г. Рубинштейна в «Лекциях» и в «Разговоре о музыке», довольно многозначны и в чем-то противоречивы. При этом «царь пианистов» говорил не обо всем, что делал за роялем, выступая с иными моцартовскими сочинениями (он не комментировал того, в частности, что удваивал басы в тактах 8—9 фантазии c-moll KV 475, хотя настойчиво указывал на «парики» и рекомендовал левую педаль), да и его собственная игра не всегда, по словам современника, соответствовала тому, что он говорил о необходимом стиле исполнения (см. об этом: Витол Я. Воспоминания, статьи, письма. Л., 1969. С. 204).

³ Подробнее см. об этом: Ливанова Т. Моцарт и русская музыкальная культура. М., 1956.

¹ Коган Г. Ценный вклад в моцартоведение // Коган Г. Избранные статьи. Вып. 3. М., 1985. С. 129—130. Правда, сам Коган в другой статье справедливо указывал, что определить стиль (а значит, в немалой степени и мировоззрение) гения, приписав его к «надлежащему стилевому ведомству», — задача, обреченная на неудачу, поскольку, «настоящий, большой художник — шире всякого стиля» (см. там же, с. 126—127). Данная книга дает богатую пищу для раскрытия этого тезиса.

тей. Третьи заключили, что эти странные динамические указания принадлежат редакторам и вообще «антимузыкальны» (Г. Аберт), а потому не должны приниматься во внимание...

Или необычайно важный практически вопрос о звуковом идеале Моцарта и том туше, которым следует исполнять его сочинения на современном фортепиано. Ориентироваться ли на клавесин, клавикорд (по новейшим данным, Моцарт не расставался с ним до конца жизни), первые фортепиано, орган, стеклянную гармонику, струнные, духовые, квартет, оркестр, голоса оперных персонажей, которые в той или иной мере несомненно запечатлены в клавирной музыке великого зальцбургца? Правомерно ли, например, исполнение знаменитых моцартовских сонатин (чрезвычайно популярных в ДМШ) в клавесинно-отрывистой манере по преимуществу — без учета того, что в оригинале эти сочинения написаны для двух кларнетов (бассетгорнов) с фаготом и звучат нередко удивительно нежно и мягко, с незаметной атакой звука и совершеннейшим *legatissimo*?

Поскольку вопросов, не имеющих однозначных ответов, множество (их перечень можно было бы без труда продолжить), составитель рекомендует не останавливаться на первом же приглянувшемся в данной книге совете. Такой совет — после ознакомления с другими — может показаться односторонним, необоснованным и неубедительным. В этом смысле можно понять предостережения некоторых крупнейших исполнителей от чтения (обычно не критического) каких бы то ни было методических трудов вообще, поскольку в них проповедуется лишь одна точка зрения. Настоящий сборник лишен этого недостатка, но для того чтобы это преимущество проявилось в полном объеме, необходимо в идеале ознакомиться со всем спектром предлагаемых вариантов интерпретации, всей многоцветной палитрой мнений, всеми основными исполнительскими и педагогическими подходами. И только тогда — стать для себя третьей стороной в разрешении каких-то заочных споров!

Излишне, думается, повторять в связи с отмеченным, что в искусстве интерпретации нет какой-то одной художественной правды (у каждого большого артиста она своя!), как вообще нет какого-то одного, единственно «верного», «истинного», «правильного» прочтения. Резко выступая против догматизма такого рода, Гёте писал: «Точно знает только тот, кто мало знает!»

Книга, которую читатель держит в руках, надеемся, даст ему возможность много знать, широко мыслить, избежать однобокости в восприятии, постоянно размышлять и неустанно искать. Она позволит, преодолевая на какое-то время сомнения, осознанно делать собственный выбор и приходить к самостоятельным выводам, с тем чтобы всякий раз (подчас как бы заново) находить (и с уверенностью передавать в исполнении) своего Моцарта!

Это, как нам кажется, не только чрезвычайно увлекательный познавательный процесс — к тому же заманчиво бесконечный, — но и лучший, на наш взгляд, путь ко все новым и новым творческим вершинам!

А. Меркулов

ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАВИРНЫХ СОЧИНЕНИЙ МОЦАРТА

Антон Рубинштейн
ЛЕКЦИИ ПО ИСТОРИИ
ФОРТЕПИАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. МОЦАРТ*

Чтобы лучше понять музыку *Моцарта*, необходимо познакомиться с нравами и обычаями того времени. Это было время утонченности (*raffinement*) и чопорности во всем — в обращении, в разговоре, в костюме. Мужчины носили напудренный парик с косичкой сзади, кружевное жабо, кружевные манжеты, шитый фрак, чулки, башмаки; дамы носили прическу вверх, вроде башни, ходили в фижмах, в которых почти нельзя было повернуться. Танцы были медленные, с низкими, глубокими поклонами или подпрыгиванием и т. п. Кажется странным говорить об этом по поводу фортепианной музыки Моцарта, но если в нее вслушаться со вниманием, то нетрудно будет убедиться, что манерность того времени отразилась и на ней.

Г. Рубинштейн исполнил только семь самых известных сонат Моцарта, «которые всем необходимо знать». После исполнения первой же из них г. Рубинштейн обратился к своим «товарищам фортепианистам и фортепианистам» с вопросом, заметили ли они, что он всего Гайдна и Моцарта играет с левой педалью?¹ Он это делает потому, что современная звучность инструмента слишком не соответствует тогдашней звучности и характеру музыки этих композиторов. По поводу же самих сонат г. Рубинштейн сделал следующее замечание.

* Публикуется по изданию: Рубинштейн А. Литературное наследие. Т. 3. М., 1986. С. 166 — 167. Текст приведен в пересказе Ц. Кюи. Здесь и далее примечания, помеченные звездочками, принадлежат составителю.

¹ Если судить по записям Гиппиус и Кавос-Дехтеревой, это замечание об игре с левой педалью относилось только к музыке Гайдна. — Прим. к данной статье Л. Баренбойма.

Одна из сонат оканчивается маршем *alla turca* [в турецком духе]; в этом марше виден оперный композитор, как, впрочем, и почти во всей фортепианной музыке Моцарта. Моцарт — бесконечный мелодист; все у него поет, темы его сонат — настоящие арии. Он мелодист приятный, благозвучный, он поет лирически, не страдая за человечество. «Я так часто об этом говорю, — заметил г. Рубинштейн, — потому что скоро наступит время страдания в музыке». Мелодичность Моцарта не только красива, но в ней начинают уже проявляться и различные настроения. И как странно, что Моцарта дают играть малым, десятилетним детям: его нужно давать играть взрослым детям.

Соната с предшествующей ей фантазией (последнюю можно исполнять и отдельно от сонаты) — самое крупное и замечательное фортепианное произведение Моцарта: в нем сильнее выражается внутреннее настроение; *Andante* его — сладкое, сентиментальное.

Кроме сонат г. Рубинштейн исполнил две вариации [точнее, два вариационных цикла] Моцарта (для того, чтобы показать поразительное отличие вариаций того времени от современных)¹: одну — на французскую тему «*Lison dort*», вторую — на немецкую тему «*Unser dumme Pöbel meint*» (последнюю г. Чайковский инструментал в своей «Моцартиане») — и ряд мелких пьесок: три рондо, две фантазии, *Adagio*, жигу («за что ни брался Моцарт, все у него выходило жемчужины») и, наконец, менуэт — грациозный, с новыми, красивыми, интересными гармониями, тоже инструментованный г. Чайковским.

Ванда Ландовска ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ*

В наши дни царит ужасная неразбериха в вопросе о том, как надлежит исполнять клавирные произведения Моцарта. Прежде всего встает проблема инструмента. Каким был моцартовский инст-

румент? И как мы должны играть его музыку на нашем современном рояле?

В обширной, составляющей несколько томов, переписке Моцарта с отцом мы встречаем множество описаний клавесинов, клавикордов и пианофорте. Отсюда и путаница. Однако все очень просто: в детстве Моцарт играл главным образом на клавесине, а позже, в результате знакомства со Штейном, замечательным инструментальным мастером, стал предпочитать *rag excellence* фортепиано. Однако клавесин, столь богатый по своим звуковым краскам, не мог исчезнуть из его памяти. Прежде всего Моцарт вспоминал о нем в пьесах инструментального характера, например в рондо ре мажор (KV 485) или в звукоизобразительном и смелом рондо в турецком стиле (KV 331). На струнном щипковом инструменте, каковым является клавесин, изящество и утонченность моцартовского мелодического рисунка становятся острее.

Но для передачи всей выразительности *bel canto* наилучшим образом, согласно вкусу Моцарта, подходит пианофорте. Те, кому посчастливилось слышать игру на пианофорте самого Моцарта, с восторгом отзывались о его кантилене, лившейся, казалось, скорее из горла певца, нежели с клавиатуры инструмента. Его игра в виртуозных пассажах была блестящей, но не изобиловала громкостью и была соразмерна темпу человеческого шага. В медленных частях она становилась чувственной, оставаясь при этом одухотворенной, живой, отмеченной вопросительными и восклицательными знаками и цезурами, оттеняющими каждую фразу словно арию или речитатив, спетые с той нежной проникновенностью, которую можно услышать только у величайших певцов. Были и такие, кто осмеливался даже утверждать, будто простая гамма под пальцами Моцарта превращалась в каватину. «Руки у него были маленькие и изящные, — писал Франц Нимечек в биографии Моцарта, — и он знал, как пользоваться ими на клавиатуре с такой легкостью и в такой естественной манере, что удовольствие смотреть на него было не меньшим, чем удовольствие его слушать».

Каким образом можем мы придать моцартовским клавирным произведениям все эти качества, исполняя их на наших современных инструментах?

Для истинного понимания и самих произведений, и множества красочных и выразительных средств, бывших в распоряжении Моцарта, первостепенное значение для всех современных пианистов имеет изучение ресурсов и эффектов, которые возможны на клавиш-

¹ Возможно, что Кюи допустил в своей записи ошибку: Рубинштейн обычно сравнивал вариации Моцарта не с вариациями последующих композиторов, а с вариациями его предшественников и указывал, что и в этом жанре Моцарт сделал громадный шаг вперед.

* Тексты В. Ландовской публикуются по изданию: Ландовской В. О музыке. М., 1991. С. 298 — 316. — Прим. к статьям В. Ландовска принадлежат А. Майкапару.

ных инструментах XVIII века, равно как и манеры обращаться с ними. Современные пианисты должны научиться искусству в высшей степени точно воспроизводить звуковую эстетику моцартовского времени. Наука туше может лишь обогатить исполнителя многочисленными и разнообразными средствами и наделить его способностью претворить на фортепиано не только нежное звучание клавиикорда, остроту клавесина, но прежде всего множество нюансов и кристальную ясность пианофорте. Современное фортепиано благодаря своему механизму двойной репетиции располагает к завуалированным звучностям. Но опытные руки эрудированного исполнителя, обладающего мастерским туше, в состоянии извлечь из него краску и характерные особенности старинного пианофорте. Серый и нейтральный тон современного фортепиано может воспламениться и обнаружить краски, о которых мы до того не подозревали.

В Зальцбурге, в доме, где родился Моцарт, хранится драгоценная реликвия — длинный ящик темного дерева, который я едва осмелилась открыть. Это сокровенный друг Моцарта — его пианофорте, сохранившееся просто восхитительно. Я разучивала на нем некоторые моцартовские сонаты и концерты. Обладающее острым, но при этом аристократическим голосом, оно дало мне много бесценных указаний и сделало ясным дух моцартовских клавирных произведений.

Вся специфика особого туше, необходимого для того, чтобы играть Моцарта, заключена в подушечке пальца. Такое туше производит четко очерченный и плотный звук — самостоятельный и очень определенный. Его отточенный контур предотвращает слипание с окружающими звуками. В этой автономности заключена его собственная жизнь. Оказываясь во взаимодействии, такие звуки — короткие или долгие (это зависит от их нотных стоимостей), легатные или стаккато, связанные или отдельные — переходят один в другой и льются, не наползая на соседа и не растворяясь в некой бесформенной массе. При всей взаимозависимости эти звуки сохраняют свои индивидуальные качества в самой многочисленной компании. Их последовательность образует органичную и неразрывную цепь. Эти зернистые звуки, которые можно уподобить постукиваниям изящного молоточка, помещенные на фоне ясного сопровождения, выводят мелодию чистейшего *bel canto*. Что же касается басовых нот, то они полновесны, но при этом не тяжелы.

Из такого особого контакта пальцев с клавишами и рождается истинное качество звучания пианофорте. Его свежесть и новизна чару-

ют нас. Подлинная краска пианофорте, усиленная соответствующим туше, раскроет нам и заставит понять во всем их значении полноту и задушевность моцартовской фразы.

Ну, а как быть с педалями? Нужно ими пользоваться или нет? Мы знаем, что у пианофорте моцартовского времени наличествовали коленные рычажки либо педали. Их эффект был аналогичен действию педалей нашего современного фортепиано. К тому же описание достоинств штейновского пианофорте, которое оставил Моцарт, а также отзывы о его собственной манере игры являются ясными указаниями на то, что педалями пользоваться необходимо, но делать это следует осторожно, дабы гармоническая и мелодическая ткань не становилась грузной, а оставалась ясной, легкой и прозрачной.

И вот тогда наше современное фортепиано — инструмент сам по себе восхитительный и несравненный по своей многогранности — обогатится еще тысячью новых нюансов.

Другая трудность, встающая перед современным интерпретатором Моцарта, — орнаментика. Здесь воистину лежит проблема.

Чем является орнаментика в произведениях Моцарта? Карл Филипп Эмануэль Бах дал нам объяснение, указав в заглавии своих «Шести сонат для клавира с орнаментированными повторениями»: «Варьировать повторения сегодня стало настоящей необходимостью. Мы ждем этого от каждого исполнителя». То, что сегодня сочли бы «особыми свободами», во времена Моцарта было *sine qua non* для каждого исполнителя. Ни один виртуоз не осмелился бы исполнить некоторые фразы Моцарта так, как Моцарт записал их. Есть множество мест, особенно в медленных частях его сонат и концертов, которые являются попросту лишь эскизами: они оставлены исполнителю, дабы тот их разработал и украсил. Трактовки, которые нынче мы уважаем за точное соблюдение текста, современниками Моцарта были бы оценены как невежественные и варварские, поскольку именно в своем искусстве орнаментирования интерпретатор XVIII века представлял перед публикой в ожидании суда как художник, обладающий либо хорошим, либо плохим вкусом.

Импровизируемая орнаментика не отдавалась на волю одного лишь вдохновения. Это была целая наука, основанная на очень строгих законах. Их необходимо было узнать до того, как приступать к разукрашиванию шедевра. К счастью, Карл Филипп Эмануэль Бах, Кванц и многие другие оставили подробные трактаты, которые и служат для нас руководством. Они сообщают, что сыграть нужно основ-

ную тему, а затем каждое из ее повторений играть в слегка измененном виде. Они руководят нами в искусстве должным образом употреблять *grosso*, *harpeggiamenti*, *circolo* и *semicircolo*, столь цветистую и дерзкую *ribattuta*¹, которую Леопольд Моцарт сравнивал с артиллерийскими залпами. Никогда не указывались значками так называемые «произвольные украшения» — они полностью зависели от желания исполнителя и его вдохновения. Сам Моцарт не всегда только лишь эскизно набрасывал медленные части, то есть те, которые со всей очевидностью требуют большего количества украшений, чем быстрые, нередко он орнаментировал их с трогательной заботливостью и изящным вкусом. Самый поразительный пример его величайшего артистизма в этой области — рондо ля минор (KV 511). Поэтому тот же исполнитель, который должен чувствовать себя свободным в импровизировании каденций в третьей части сонаты си-бемоль мажор (KV 333), это рондо обязан был исполнять с самым тщательным и убежденным следованием тексту.

Для нескольких клавирных концертов Моцарт записал свои каденции (KV 624). К сожалению, они и не очень интересны, и не очень красивы. Они написаны для его учеников, а порой и для исполнителей-современников. Но когда Моцарт сам играл концерты на публике, он всегда каденции импровизировал.

Что есть по сути своей каденция? Она может быть импровизационным намеком или ретроспективным взглядом на то, что уже имело место, или своего рода прогулкой по знакомым и полюбившимся местам, которые мы счастливы увидеть вновь.

Роль каденции вульгаризировал не кто иной, как Гуммель. Именно он положил начало привычке открывать каденцию грохотом завоевателя-триумфатора, и нет нужды говорить, что эта вульгаризация искажала ее первоначальный смысл. Хотя Гуммель был учеником Моцарта, он отошел от моцартовской традиции и ввел необузданную виртуозность в интерпретацию клавирных произведений этого мастера. Короче говоря, Гуммель ответствен за ложную традицию и, помимо того, за излишнюю длину каденций.

Если существует красота особой музыкальной утонченности, которая была превратно истолкована, то это красота Моцарта. Слишком легко ее квалифицировали как «очаровательную» и «преlestную», со всеми сопутствующими уничижительными оттенками

этих достоинств. Сегодня Моцарта преподносят двумя различными способами. Один — это Моцарт чистый, острый, блестящий, сухой и очень строгий с точки зрения темпа. Фортепианные произведения исполняются без педали, но довольно тяжелым туше, дабы продемонстрировать присущее Моцарту величие. Другая манера — Моцарт маленький, изысканный, очень утонченный и псевдоэлегантный по звучанию; все это для того, чтобы убедить нас в извечном очаровании Моцарта. В первом случае его раздувают, во втором из него выпускают воздух. У одного Моцарт кричит, у другого бормочет себе под нос. Дает ли хотя бы один из этих способов исполнения истинную версию моцартовской звучности, его настроения или его эстетики? Не думаю.

Моцарт ненавидел любые разрушительные преувеличения, всяческую натужливость и фейерверки. Знаменитая своей восхитительной простотой, своей волнующей и глубокой экспрессией, игра Моцарта одерживала верх даже над искусством Клементи, его грозного соперника. Моцарт упрекал Клементи прежде всего за «тяжеловесность и отсутствие тонкого чувства в мелодии». Моцартовское *cantabile* было мозаикой, составленной из острых, легких, певучих звучностей, которые, не превращаясь в мешанину, объединялись в благородную, взмывающую ввысь песнь. Моцарт всегда оставался вокальным, даже когда писал для инструментов. С другой стороны, даже в высшей степени орнаментированном пассаже, сочиненном для одной из обладательниц колоратурного сопрано, музыка его по сути своей полна и богата, бесконечно разнообразна по своему освещению. Она воссоздает, можно сказать, некий вид светотени.

Моцартовские частые обозначения *fp* дают нам первый образчик мангеймских *crescendo* и *diminuendo*. И здесь мы обнаруживаем демаркационную линию между Моцартом и террасной динамикой Баха и Генделя. Хотя Моцарт умел с превеликим мастерством пользоваться строгим контрапунктом, мы сразу же отличаем фугу Баха от фуг любого другого композитора, родившегося в период самого пышного цветения галантного стиля, какой бы совершенной эта фуга ни была.

Произведения Моцарта могут быть легкими для чтения, но они очень трудны для исполнения. Малейшее пятнышко уродует их. Они чисты, ясны и радостны, как весна; они совершенно не похожи на те грязные и тинистые пруды, которые кажутся глубокими только потому, что не видно их дна. Во времена Моцарта в моду еще не вошла манья широты и глубины.

¹ Разновидность вокальной трели (ит.).

ФОРТЕПИАННЫЕ КОНЦЕРТЫ

15 января 1783 года «Берлинер цайтунг» напечатала следующее объявление: «Капельмейстер Моцарт извещает бесценную публику, что он издает три новых концерта для клавира».

Концерт фа мажор (KV 413), первый из этой серии, был сочинен в 1782 году. Произведение это относится к счастливейшему периоду жизни Моцарта — он только что женился на Констанце Вебер. От начала и до конца концерт пронизан чистой радостью, и его можно охарактеризовать как один длинный менуэт. Мы знаем, что Моцарт любил танцевать и был хорошим танцором. Первая и третья части концерта — это, в сущности, и есть менуэты. Между ними Моцарт ввел возвышенное *Larghetto* — самое что ни на есть *larghetto amoroso*¹, полное юношески взволнованной и нежной любви к Констанце.

По поводу этого и двух других концертов Моцарт писал своему отцу 28 декабря 1782 года: «Именно эти концерты — нечто среднее между слишком трудным и слишком легким, в них много блеска, они приятны для слуха, но, конечно, не впадают в пустословие; кое-где удовлетворение могут получить лишь знатоки, впрочем, и любители безотчетно должны быть довольны ими».

На основании данного письма считалось, что Моцарт придавал этим концертам мало значения, в результате чего их недооценивали и позже. Ирония, заключенная в «скромных» замечаниях Моцарта, слишком ясна, чтобы требовать расшифровки; тем не менее мы можем все же задаться вопросом: почему эти концерты были преданы забвению? Вероятно, потому, что они — особенно KV 415 — требуют более широкого применения импровизации в партии солиста, чем любые другие его концерты.

Первая часть концерта до мажор (KV 415) — это тип музыки *alla marcia*², идущей каноническими имитациями. Поначалу спокойная, она постепенно растет и развивается, превращаясь в такого же рода триольное движение, которым отмечено начало симфонии «Юпитер». Таким образом, этот концерт, на который так долго не обращали внимания и который игнорировали, с первой своей ноты обнаруживает величие и драматическую силу.

Andante — нежный и задушевный диалог солиста со струнными, который время от времени поддерживают гобои, фаготы и валторны. Но наш интерес прежде всего вызывает финал — живой и веселый танец на $\frac{6}{8}$.

Если процитированному письму уделялось столько внимания, то послание Моцарта отцу из Вены от 22 января 1783 года проливает на эту проблему еще больше света. «При первой возможности я пошлю дорогой моей сестре каденции и *Eingänge*¹ (короткие вступительные пассажи, возвещающие переход к новым тональностям; они должны импровизироваться на манер каденций, хотя представляют собой совершенно иной аспект импровизации. — В. Л.). Я еще не переделал их в рондо, поскольку всякий раз, когда я исполняю этот концерт, я всегда играю то, что приходит мне в данный момент на ум».

Исполнение каденций в конце каждой части сегодня стало общепринятым; что же касается небольших фермат, которые неожиданно встречаются нам то здесь, то там, а самые значительные — в *Eingänge* (они дважды возвещают наступление возвышенного *Adagio*), то их смело игнорируют со времен выступлений самого Моцарта или музыкантов его времени.

В конце рондо Моцарт вводит популярную народную песенку, чарующую и свежую по настроению; она звучит на фоне шелестящих струнных.

Концерт ми-бемоль мажор (KV 482) принадлежит к периоду расцвета огромной моцартовской виртуозности — с августа 1784 года по январь 1786 года. В Вене Моцарт стал модным музыкантом; его чествовали император, аристократия и даже его собственные коллеги. В тот период он создал большое количество произведений, которые исполнялись на публике и в частных «академиях». Концерт ми-бемоль мажор Моцарт играл в Вене 16 декабря 1785 года.

Allegro, с его симфоническими чертами, — сильное, радостное, крепко выстроенное, с широкими темами, на фоне которых нежно струятся гирлянды и легкие арабески. Между этой частью и воодушевленным финалом торжественно выступает восхитительное *Andante* — грустная и трогательная жалоба. Это *Andante*, насквозь орнаментированное с бесконечной заботливостью самим мастером, может, наверное, считаться одним из самых красивых среди всех моцартовских произведений. Нежное спокойствие небольшой интерлюдии, испол-

¹ Любовное (*um.*) *larghetto*.

² В характере марша (*um.*).

¹ Вступления (*нем.*).

няемой деревянными духовыми, божественно просто прерывается патетичной и горькой жалобной песнью. Моцарту пришлось повторить эту часть после первого исполнения концерта.

В финале, этом чуде изящества и веселости, Моцарт, кажется, забыл о своем отчаянии и слезах. С самой первой ноты он скачет с той шутилой веселостью, которая присуща только ему. Возбуждение неаполитанского танца смешивается с чувствительной нежностью венского лендлера. Струнные подвергаются озорному преследованию; вся пьеса звенит неудержимой радостью. Вдруг фагот приобретает неожиданную проворность: он возвращается, приседает и прельщает нас своими усилиями казаться ловким. На фоне органного пункта поет флейта — выразительно, с нежной непринужденностью примадонны, с трелями, мордентами и апподжиатурами в чистейшей итальянской традиции.

В этом финале все радостно, светло, беззаботно и прозрачно, хотя выстроен он основательно и неумолимо тверд. Он наполнен сиянием, звучными каскадами и арабесками. Все в нем смеется, поет и танцует; он похож на маленькую *opera buffa*, с ее вспышками нежных чувств и счастья. Но в конце нас ожидает сюрприз — странное и восхитительное интермеццо. Здесь происходит неожиданная модуляция и остановка на фермате, которая приглашает исполнителя импровизировать. Затем появляется менуэт — *Andantino cantabile* — величественный, изысканный и несколько манерный; он словно удивлен, оказавшись в самой гуще неудержимых и шумных голосов. Его структура настолько ясна, что нам тут же становятся понятны намерения Моцарта. Это диалог — оркестр предлагает простую по своим очертаниям тему, а солист ее подхватывает, дабы украсить орнаментами в соответствии с законами того времени¹.

Концерт ре минор (KV 466) был сочинен в Вене. Моцарт закончил его здесь 10 февраля 1785 года, а на следующий день впервые сыграл.

Автограф этого произведения находится в библиотеке Общества друзей музыки в Вене. При жизни Моцарта концерт не был напеча-

тан. Глядя на манускрипт, который в 1909 году мне показал архивариус Евсений Мандычевский во время Гайдновского фестиваля в Вене, я заметила одну деталь, представляющую огромный интерес. Первоначально для финала концерта Моцарт сочинил другую тему. Она записана той же рукой и теми же чернилами, что и остальная часть автографа. Эта первоначальная тема сочинена в той же тональности и в том же метре, что и та, которая служила основой для рондо. Более того, имеется огромное сходство характера между двумя этими темами. Я использовала первую тему в своей каденции.

Первая и третья части концерта очень романтичны. Моцарт предстает здесь как младший брат Бетховена. Моцартовский романтизм, однако, напоен юношеской свежестью. Его акценты скорее печальны и грустны, чем патетичны. Его экспансивность я бы назвала нежной, а не страстной. Его бури — в которых, кстати, мы никогда не услышим отвратительных пронзительных воплей отчаяния — сами собой утихают в лучезарном спокойствии второй части — романсе, написанном в чистейшем итальянском вкусе. Часть эта построена в форме рондо, как и большинство *Andante* в моцартовских концертах и сонатах. Эта форма, особенно мне дорогая, была очень модна в его время. Эскизно намеченная, она похожа на ткань, которая возбуждает воображение кружевницы. Согласно предписаниям, данным в трактатах того времени, исполнитель должен тонко сплести ее с гроздьями украшений, светом и прозрачностью, которым не дано уничтожить чистоту мелодической линии.

Интересно обратить внимание на силу, которую определенные тональности имеют над настроениями великих композиторов. Моцарт, например, становится драматичным, а порой и трагичным, когда пишет в ре миноре. Невозможно не сопоставить концерт ре минор с увертюрой к «Дон Жуану», а также со сценой Командора — и то, и другое написано в ре миноре. В финале симфонический размах звучания оркестра перед вступлением солиста, порывистость и серьезность характера музыки по масштабу и накалу превосходят рамки концерта, при том что рамки эти очень широки.

Концерт ре мажор (KV 537) называется «Коронационным», поскольку Моцарт исполнил его во время коронационных торжеств во Франкфурте в 1790 году. До этого композитор играл его в Дрездене 14 апреля 1789 года.

Радость, юмор и любовная нежность, переполняющие «Свадьбу Фигаро» (завершена 19 апреля 1786 года), сохранены и в «Коронационном концерте», сочиненном два года спустя (24 февраля 1788 года).

¹ Здесь можно процитировать Жоржа де Сен-Фуа, знаменитого биографа Моцарта. В IV томе своей авторитетной книги «Моцарт» (Париж, 1939. С. 123) он пишет: «Этот менуэт, столь поэтичный и неожиданный — Моцарт дает в нем мелодию, которая будто предназначена для скрипки, — должен варьироваться солистом в соответствии с принципами, соблюдавшимися в моцартовскую эпоху. Ванда Ландовска убедительнейшим образом продемонстрировала принципы того искусства, которое требуется от исполнителя в данном случае, — принципы, признанные как истинные во времена Моцарта». — *Прим. Дениз Ресто.*

Разве не приходит на ум, что этот концерт — продолжение бессмертной *opera buffa*? Самые разнообразные элементы вовлечены в это произведение, и каждый из них полон поразительной жизненной силы. Вместе они образуют величественное и совершенное целое.

Первая и последняя части особенно примечательны своим сходством с «Фигаро». Характер мотивов, изобилие остроумных аллюзий в диалоге между роялем и другими инструментами, стиль трактовки тональности *ре мажор* (которую Моцарт так любил и которая всегда поднимала его дух) и прежде всего полная самозабвенность, божественная беззаботность — вот что роднит оба эти произведения.

С первого такта *Allegro* нетерпеливые, хотя и равномерные, удары в басу на звуке *ре* (согласно предписаниям Моцарта, должны играть *piano*, что увеличивает их динамическую ценность) возвещают приближение праздничного действия. Радость все возрастает и изливается наконец в *Allegretto*. Основная его тема, кажущаяся наивной, поначалу поражает. Но — терпение! Крепкая и сильная, она энергично разворачивается и после множества трансформаций на протяжении разработки приходит к заключению. В этот момент мотив, порученный альтам, поддерживаемый двумя валторнами и струнными и сопровождаемый гобоями и фаготами, приобретает поразительную комическую силу. Маленькое шествие бесцельно движется с неотразимым благородством. А с каким изяществом флейта пытается положить конец этой вовсе неподобающей для клавирного концерта шутке! В заключительной фразе она взбирается на верхнее *солъ*, преподавая окружающим урок изящества и умения вести себя в маленьком мире инструментов, столь самозабвенно радующихся. Не это ли кульминационная точка пьесы? Может возникнуть искушение именно так и счесть. Но что же можно сказать о неисчерпаемых богатствах изобретательности, которые Моцарт постоянно расточает на каждой странице своего произведения?¹

¹ Ванда Ландовска играла и записала этот концерт в Лондоне в 1937 году по случаю коронации короля Георга VI. Имея в виду эту запись, Андре Жид писал в своем «Журнале» от 13 июля 1940 года: «Мое сердце восстановлено и вновь вдохновлено после того, как я прослушал по радио запись концерта *ре мажор* Моцарта, восхитительно исполненного Вандой Ландовской. Сила и мягкость, изящество, юмор и нежность — все это присутствовало в концерте (который я знаю от первой до последней ноты) и в совершенной игре пианистки. Одним из моих огорчений будет отныне то, что я не слышал ее чаще». — *Прим. Дениз Ресто.*

О НЕКОТОРЫХ КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МОЦАРТА

Первая часть сонаты *солъ мажор* (KV 283) — *менуэт*. Власть танца над музыкантами прошлого и в самом деле была огромной. Почти вся музыка того времени — завуалированный танец. Это была эпоха господства трехдольного метра — в равной степени как размера $\frac{3}{4}$, так и $\frac{3}{8}$ и даже $\frac{6}{8}$. Трехдольный метр мы встречаем уже в итальянской *куранте*. Энергичный или легкий, он доминировал на протяжении всего XVIII столетия. Бах и Гендель использовали его широко и страстно. У Моцарта мы замечаем, как этот трехдольный метр превращается в *лендлер*, а затем и в *вальс*. Слава *помпезного менуэта* клонилась к закату. Моцарт, однако, писал *менуэты*, которые были благородны, нежны и даже чувствительны; они вызывают представление о бале при дворе в дни карнавала. Но в Зальцбурге, как и в Вене, вальсы танцевались *менуэтным па*. В этой трансформации обнаруживается сходство с Шубертом и даже с некоторыми *мазурками* Шопена.

Andante сонаты *солъ мажор* на редкость просто. В том же году — Моцарту было тогда восемнадцать лет — он сочинил «Мнимую садовницу». Имеется много точек соприкосновения *Andante* из этой сонаты с арией Сандрины «Где-то в далекой роще слышится стон голубки», где Сандрина сравнивает себя с печальной голубкой. Оркестр имитирует воркование голубки. Комментаторы, говоря об этой арии, обращают внимание на итальянские влияния, которые здесь ощущаются. Сомневаться в этом не приходится, но не менее очевидно и то, с каким поистине генделевским вдохновением они претворены. А может быть, Моцарт, будучи еще ребенком, слышал в Лондоне «Ациса и Галатею»?

Третья часть сонаты написана в размере $\frac{3}{8}$, но на сей раз этот метр имеет новый ритм, у которого нет ничего общего с *менуэтом* или *вальсом*. Это *рондо*, подобное одному из тех, что танцуют в конце ярмарок-карнавалов. Такой тип размера, на $\frac{3}{8}$, происходит от неаполитанской *форланы*. То же настроение можно найти в дуэте Церлины и Мазетто с хором «Наша молодость к нам вернется» из «Дон Жуана».

Едучи с матерью в Париж, Моцарт — ему тогда было двадцать один год — остановился в Мангейме, родине знаменитой мангеймской школы. Значение ее в развитии инструментальной музыки было очень велико. И нет ничего удивительного, что Моцарт остался под

большим впечатлением от общения с музыкантами и музыкой этого города. В одном из писем отцу он обращает внимание на рассадку мангеймского оркестра и силу его звучания — все это было ново для него. В Мангейме окрепла дружба Моцарта с Каннабихом, учеником Стамца, авторитетнейшим мангеймским музыкантом. Моцарт был принят в доме Каннабиха, где провел много дней за пиршественным столом, играми и танцами. Каннабих восхищался им, то же чувство Моцарт вызывал и у его дочери Розы. Кто знает, быть может, она была даже влюблена в него? В этой атмосфере свежих музыкальных впечатлений и семейных радостей Моцарт сочинил сонату ре мажор (KV 311). Для него началась новая эра, и в этом произведении он пытался продемонстрировать результаты своих недавно приобретенных познаний. Не для того ли, чтобы доставить удовольствие Каннабиху или его дочери, Моцарт с такой тщательностью разработал эту сонату? В письмах он не скрывает стремления добиться расположения Каннабиха путем придания сонате того инструментального характера, какой отвечал бы духу мангеймской школы. Размеры всей конструкции, симфоническая природа первой части и впрямь достойны упоминания. Обилие ремарок *crescendo* и *diminuendo* доказывает влияние мангеймской школы.

Во многих изданиях сонаты (включая сюда исправленное издание под редакцией Натана Бродера¹) первый аккорд отмечен знаком *arpeggiando*. В автографе указана, однако, косая линия между звуками *fa-guez* и *ля* в этом аккорде, а не волнистая, которой обычно обозначают *arpeggiando*. Эта черточка — украшение, щедро использовавшееся итальянскими мастерами XVII и XVIII столетий; его часто можно найти в клавирных произведениях Моцарта. Это аччакатура (от итальянского *acciaccare*, что значит «мять»). Данное пикантное украшение очень любил Скарлатти; романтическая школа, и в особенности Ганс фон Бюлов, не поняла его оригинальности. Аччакатура — промежуточная нота (в данном случае *соль* между *fa-guez* и *ля*), и должна она исполняться или, вернее, дробиться вместе со всеми остальными звуками аккорда, но ее, однако, необходимо после взятия немедленно отпустить. Сам аккорд можно арпеджировать, а можно и не арпеджи-

ровать. Аналогичная аччакатура вновь появляется в аккорде в третьем от конца такте этой части.

Данное Allegro благодаря своему симфоническому характеру напоминает увертюру к «Свадьбе Фигаро».

Слушая вторую часть — Andante, — уже не спрашиваешь, кто вдохновил эти изысканные страницы! Конечно же, юная Роза Каннабих, о которой Моцарт писал с нескрываемой симпатией: «Дочь Каннабиха, которой пятнадцать лет (ниже в этом же письме Моцарт исправил на тринадцать. — В. Л.), — старший его ребенок, очень милая и очаровательная девочка. Она необыкновенно умненькая и положительная для своего возраста, серьезна, не болтлива, а когда говорит — приятно и мила. Вчера она доставила мне неопишемое наслаждение — великолепно сыграла целиком одну мою сонату. Andante, которое нельзя играть слишком быстро, она играет с предельной экспрессией. Более того, она любит играть его. Я уже закончил Allegro, как вы знаете, на следующий день после приезда, таким образом, видел мадемуазель Каннабих только однажды. Молодой Даннер спросил меня, как я намереваюсь написать Andante. Я сказал, что хочу сочинить его совсем в характере м-ль Розы. Я сыграл его, оно имело исключительный успех. Даннер говорил мне об этом впоследствии. Это действительно так. Она точно такая, как это Andante».

Не в память ли о Розе имеем мы «Фиалку» («Das Veilchen»), сочиненную восемь лет спустя? Станные совпадения слышатся в двух этих произведениях: оба полны необычайной искренности и чистоты.

Последние два такта типичны для музыки моцартовского времени. Современный пианист постарался бы завуалировать левую руку, находя ее сухой, бедной и даже худосочной. Однако, наоборот, эти такты не должны затуманиваться педалью, ведь в них заключена звуковая эстетика Моцарта и всех старинных исполнителей на пианофорте.

Заголовок третьей части в автографе написан по-французски — Rondeau (рондо). Оно имеет излюбленный моцартовский размер — $6/8$. Моцарт обращается к нему в своих скрипичных сонатах, песнях, финалах концертов и в операх. Он всегда остается верным этому ритму — гибриду сицилианы и лендера или венского вальса. Более точно его трудно определить. В том же ритме написана последняя часть концерта ми-бемоль мажор (KV 482), а первая часть сонаты ля мажор для скрипки (KV 305), сочиненная годом позже в Париже, предстает как бы продолжением этого рондо. Тем же ритмом отмечена другая ля-мажорная скрипичная соната — та, что сочинена девятью годами позже в Вене. Еще раз мы находим этот ритм в песне «Приди, милый

¹ В предисловии к исправленному изданию Натан Бродер пишет: «С тех пор как было опубликовано первое издание, мне удалось благодаря любезности ныне покойной Ванды Ландовской раздобыть фотокопии автографа сонаты ре мажор (KV 311). На их основе в настоящем издании было сделано большое количество исправлений». Однако такты с косой чертой остались упущенными. — Прим. Дениз Ресто.

май» («Komm, lieber Mai», KV 596), написанной 14 января 1791 года. Эта мелодия стала очень популярной, в Зальцбурге ее поет каждый ребенок. Ее изящество, наивность и беззаботность необычайно волнуют, особенно когда задумываешься над тем, что Моцарт писал ее, будучи бедным, больным, почти умирая.

Рондо из сонаты ре мажор — это никоим образом не виртуозная страница. Оно должно исполняться в том же духе, что и «Приди, милый май» — с наивностью, на которую намекает мягкий ритм.

Временем сочинения сонаты ля минор (KV 310) биографы Моцарта считают период между мартом и июнем 1778 года. Два факта, однако, требуют нашего внимания — дата смерти матери Моцарта (3 июля этого же года) и глубоко трагический характер сонаты, в которой Моцарт впервые выражается патетическим стилем. Нет ли прямого родства между характером этой сонаты и тем обстоятельством, которое могло терзать столь любящее и нежное сердце? Лично я совершенно убеждена в их связи.

В сонате ля минор Моцарт отнюдь не живописец, сознательно и мастерски создающий драматически напряженную сцену, как он позже сделал это в той сцене «Дон Жуана», где появляется статуя Командора. Пафос этой сонаты сугубо личный. С самого начала Моцарт приоткрывает завесу над своей жизнью, с ее душевным разладом — результатом большого горя.

Конечно, одно горе не могло бы создать величия, неизвестного прежде в клавирных сочинениях Моцарта. Широта, страстность Allegro — величественного марша (alla marcia), несказанная и глубокая выразительность Andante и, наконец, взволнованность финала, передающего страдание, — все это обладает силой, идущей вразрез с веком Моцарта.

Визева и Сен-Фуа утверждали, что Моцарт стал ощущать на себе влияние Карла Филиппа Эмануэля Баха лишь после того, как ему минуло двадцать шесть лет. Но если они не раз признавали безусловное и более раннее влияние Гайдна на Моцарта, то почему не допустить, что он испытал и воздействие революционного гения Карла Филиппа Эмануэля через Гайдна? Если мы сопоставим сонату ля минор, фантазию до минор (KV 475) и фантазию ре минор (KV 397) с концертом Карла Филиппа Эмануэля, то станет ясно, что Моцарт должен был знать и любить эту волнующую и божественную музыку еще до того, как ему исполнилось двадцать шесть лет. Однако, инстинктивно отвергая все преувеличения, Моцарт отфильтровал свои впечатления, руководствуясь при этом безошибочным внутренним артистизмом.

Моцартовский пафос обладает крепкой основой и ясно очерченными контурами.

Пунктирный ритм первой темы сонаты должен быть обострен, поскольку он по прямой линии происходит из ритма *a la française*. И если мы вспомним похоронный марш Бетховена из его сонаты ор. 26, то нам станет ясно, что Бетховен должен был хорошо знать ля-минорную сонату Моцарта.

Вторая тема моцартовской сонаты, идущая шестнадцатыми, миниатюрна. Она очень красива, но не должна исполняться тем искусственным туше, которое именуется *jeu perlé*¹. Она требует полного туше, каждая нота должна петь. При такой манере исполнения становится ясно, что преувеличенно быстрый темп может стать губительным для этого музыкального произведения.

Страстное *Andante cantabile con espressione* — подлинное чудо. Здесь можно проследить влияние Иоганна Шоберта, что особенно сказывается в многократном повторении одного и того же звука — приеме, встречающемся как у Шоберта, так и у Моцарта. Моцарт был знаком с Шобертом, клавесинистом и исполнителем на пианофорте, очень рано умершим после отравления грибами.

В области взаимосвязей наиболее интересны духовные контакты, такие, например, как у Баха с Телеманом, второстепенным мастером, у которого Бах перенял то, что ему было нужно. Шоберту недоставало лишь искры гениальности. Но на долю Моцарта выпало увековечить шобертовские мотивы, построенные на повторяющихся нотах.

Моцартовское *Andante* может подразумевать либо менуэтное, либо сарабандное па. Начинается *Andante* очень спокойно; но вскоре поднимается буря — она стремительно проносится и утихает. И все это на одной странице!

Финал с его коротким и прерывистым дыханием — редкий пример в музыке Моцарта. У Гайдна же это был излюбленный прием (соната ми минор); он напоминает нам также сонату ре минор ор. 31 № 2 Бетховена.

Соната ля мажор (KV 331) была сочинена летом 1778 года во время путешествия Моцарта в Париж. Она полностью отлична от всех других сонат. Вместо Allegro соната начинается с темы с вариациями. Обычную медленную часть вытесняет менуэт, а финалом становится рондо, которое Моцарт назвал *alla turca*.

¹ Бисерная игра (франц.).

Сочиняя это рондо, Моцарт всего-навсего следовал широко распространенной моде того времени на все экзотическое. Зародившаяся во Франции в конце XVI столетия и все усиливающаяся на протяжении XVII и XVIII веков, она объединяла в себе все причудливое и странное, но особенно сконцентрировалась на китайских и турецких мотивах. Музыканты, поэты, художники, танцоры, портные, всевозможные ремесленники были очарованы богатыми и редкостными качествами китайского и турецкого вкусов. Художников прельщали краски, а музыкантов — оттенки созвучий и ритмические рисунки. Мода на турецкое и китайское на сцене официальных театров и на подмостках ярмарочных балаганов достигла необычайных размеров. Муфти, этого турецкого церемониймейстера в мольеровском «Мещанине во дворянстве», на первом исполнении пьесы играл и танцевал сам Люлли, «Благородный турок» («Turc Genereux») в первом вступлении из «Галантной Индии» Рамо, «Китайцы» («Les Chinois») Куперена, а также султаны, паши и османы — весь этот многокрасочный мир пел, танцевал, будто дождавшись своего часа. Сочиняя рондо в турецком стиле, а позже сцены янычар в «Похищении из сераля», Моцарт черпал вдохновение не только в «Пилигримах из Мекки» Глюка, как нас уверяют. Можно не сомневаться, что ему была знакома очень давняя традиция буффонады. Следует отметить, что экзотика часто пробуждала сатирическую, комическую или просто насмешливую жилку в художниках того времени. Моцарт красноречиво доказал это своим рондо в турецком стиле, которое демонстрирует истинный янычарский оркестр в миниатюре. Вот почему клавесин в данном случае лучше, чем современное фортепиано, дает представление о пронзительном звучании флейты пикколо, резкости литавр, цимбал и треугольников и о полумесяце — эмблеме турецкого государства. Не будем забывать, что пианофорте XVIII столетия имели большое количество регистров, воспроизводящих звучание колокольчиков, барабанов, литавр — всего того, что образует ансамбль, известный как «турецкая музыка» (*Musique Turque*).

Автограф рондо ре мажор (KV 485), сочиненного 10 января 1786 года, прошел через множество рук с тех пор, как перестал быть собственностью Франца Нимечека, сына биографа Моцарта.

Форма рондо заставляет нас вспомнить часть сонаты с разработкой, репризой и кодой. Даже одно лишь совершенство и уравновешенность формы дают право этой пьесе занять подобающее ей место. А какой сюрприз она припасла для нас! В последней части квартета соль минор (KV 478) появляется и исчезает, словно яркая вспышка, те-

ма в ре мажоре. Она игрива и нежна. Моцарт не забыл ее и три месяца спустя после создания квартета вновь подхватил, построив на ней то самое рондо ре мажор. Не суть важно, что тема эта на самом деле не моцартовская, что принадлежит она Иоганну Кристиану Баху, одиннадцатому и самому младшему сыну Иоганна Себастьяна. Плагиат? Непочтительность? Нет! Напротив, это дань уважения восхитительно-му мастеру. В первой части квинтета ор. XI № 6 Иоганна Кристиана эту тему играет пасторальный и радостный гобой. Изложив и расширив мотив Иоганна Кристиана, Моцарт делает так, что в рондо после него следует изящная фигурация — легкая и оживленная, — которую он позже, через двадцать месяцев, использовал вновь. На сей раз она звучит у первой скрипки в Allegro из «Маленькой ночной серенады» (такт 35). Мы рады встречаем при различных обстоятельствах с темами и мотивами, ставшими нам знакомыми и дорогими, это помогает лучше понять инструментальный характер данного рондо. Оно напоминает мягкие струнные инструменты, нежную и изящную флейту или же гобой и фагот, с его лукавой улыбкой. Проносится множество гамм. После различных перипетий, развития и ряда модуляций Моцарт достигает доминанты, — где предоставляет исполнителю свободу симпровизировать каденцию — очень короткую, поскольку она не должна превышать рамки пьесы.

И вот тут снова появляется наша тема — слегка орнаментированная в соответствии с модой того времени. Блестящий пассаж пробегает от одного края клавиатуры к другому и сливается с маленьким tutti, которое после затишья неожиданно останавливается на прерванной каденции; на сей раз Моцарт решает бесповоротно идти к завершению, и прозрачной кодой, необыкновенно изящной в своей наивной простоте, он говорит «прощай».

Авторитетный исследователь творчества Моцарта Жорж де Сен-Фуа был прав, когда указывал на то, что менуэт ре мажор (KV 594a) датирован в каталоге Кёхеля слишком ранним периодом; в этом справочнике он поначалу имел № 355 (срок написания этой пьесы был уточнен в более поздних изданиях каталога). Гармоническая смелость и лаконизм формы требуют отнести эту композицию к периоду полной зрелости Моцарта. Инструментальный характер менуэта отчетливо проявляется прежде всего в изящной ритурнели, напоминающей звучание скрипки *col arco, dolcissimo*¹, которой аккомпанируют струнные *pizzicato piano*.

¹ [Играть] смычком, очень нежно (*um.*).

Соната ре мажор (KV 576) — последняя моцартовская клавирная соната — сочинена в Вене в июле 1789 года и посвящена принцессе Фридерике Прусской. Первая часть начинается с охотничьего мотива в ритме жиги. Тем самым тут же определяется темп пьесы. *Adagio* проплывает с изяществом медленного менуэта, демонстрируя пленительное *bel canto* чистейшего итальянского стиля. Заключительная часть — *Allegretto* — написана в том же духе, что и финал «Коронационного концерта». Она крепка, точна и полна юмора. Следовательно, ее нельзя играть поспешно.

О непосредственном влиянии Карла Филиппа Эмануэля Баха на Моцарта говорится часто, особенно в связи с фантазиями. Признаюсь, мне эти сходства кажутся едва уловимыми. В том, что Моцарт испытывал потребность познакомиться с произведениями Карла Филиппа Эмануэля и что он восхищался ими, нет ничего удивительного. Но можно сказать, что чем больше Моцарт изучал произведения Карла Филиппа Эмануэля, тем смелее он утверждал свое собственное «я» и тем больше оставался самим собою. Некоторые элементы в моцартовских фантазиях походят на те, которые использовал Карл Филипп Эмануэль, например арпеджио, пассажи, хроматизмы, ломанные арпеджио и обилие некоторых особых украшений, таких как медленные апподжиатуры — излюбленный мелизм Карла Филиппа Эмануэля. Но Моцарт по природе своей был слишком ясен и определен, чтобы предаваться расплывчатым импровизациям. По этой причине его фантазии имеют незыблемую логику и строго сбалансированную структуру, характерную для сонатной части. Богу известно, что Моцарт постигал невидимое, неосознаваемое и знал, как перевести это на музыкальный язык — ясный и понятный. Одно чувство, однако, осталось чуждым его природе — рапсодичность!

Форма фантазии до минор (KV 475) имеет, конечно, некоторое сходство с фантазиями Карла Филиппа Эмануэля, хотя фантазии последнего разворачиваются по совершенно иному плану. Здесь, в фантазии Моцарта, каркас очень прочен и логичен, несмотря на название пьесы и импровизационные элементы, введенные в нее композитором. Напоминание в конце пьесы первоначального мотива придает произведению совершенное единство. Для интерпретатора это точное указание по поводу координации различных темпов, сменяющих один другого по ходу пьесы.

Фантазия до минор была опубликована при жизни Моцарта как вступление к сонате до минор (KV 457), что вовсе не доказывает, будто эти два произведения неразделимы.

Каждый год Моцарт должен был представлять определенное количество разнообразных танцев для бала, устраивавшегося в Редуте. Вознаграждение за эту работу было мизерным, и в расписке о получении своего ничтожного гонорара он добавлял: «Слишком много за то, что я представил, и слишком мало за то, что я мог бы дать».

Альфред Эйштейн О КЛАВИРНЫХ СОНАТАХ МОЦАРТА*

Моцарт был, как мы знаем, великим пианистом, одним из величайших виртуозов своего времени, правда виртуозом отнюдь не в понимании следующего поколения: столкнувшись с началом этой новой эпохи исполнительства в лице Клементи, Моцарт отверг ее. Суждение Моцарта о Клементи (в конце 1781-го, а может быть, в начале 1782 года он, в присутствии императора Иосифа, вступил с ним в своего рода соревнование) очень сурово (16 янв. 1782): «... он порядочный чембалист, но и только. Правая рука у него разработана прекрасно. Лучшие его пассажи — в терцию. Вообще же — ни на крейцер нет ни вкуса, ни чувства, сплошная механика». Но Клементи был отнюдь не только механик, и во многих существеннейших чертах служил образцом для целого поколения пианистов и композиторов, в том числе для Бетховена. Возможно, Моцарт высказал бы то же суждение, сыграй ему Бетховен одну из своих сонат, написанных в стиле Клементи (что, вероятно, и случилось во время известной встречи в 1787 году), например сонату C-dur op. 2 № 3. Думается, в ту пору он и Бетховену отказал бы в чувстве и вкусе.

Идеал пианистического стиля Моцарта был иным, чем идеал, возникший в начале XIX столетия. Кстати, заметим, что Моцарт писал для того же инструмента, что и Бетховен, Вебер или Шопен, то есть не для клавинофорда или чембало, а для нашего фортепиано — инструмента того же типа, хотя и не столь мощного, как рояль Эра или Стейнвея. Задуманы и написаны для чембало были разве что ранние его концертные аранжировки произведений Иоганна Кристиана Баха и третьестепенных французских мастеров (KV 107 и KV 37, 39, 40, 41). Так что не следует заблуждаться на этот счет, пусть даже

* Публикуется по изданию: Эйштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М., 1977. С. 232 — 245.

Моцарт сам, вплоть до позднейшего времени, обозначает клавирные партии в своих произведениях словом «чембало» и пусть прославленные и непрославленные чембалистки с шумным успехом исполняют на своем инструменте *Rondo alla turca* из клавирной сонаты A-dur.

В доме Моцартов стояло одно, а может быть, и несколько фортепиано работы клавирного мастера из Регенсбурга Франца Якоба Шнэ-та. Но когда Моцарт познакомился с инструментами аугсбургского мастера Иоганна Андреаса Штейна (будущего тестя и учителя Андреаса Штрейхера, работавшего для Бетховена), именно они стали его «любимцами». Почему? — Об этом он пишет подробно (17 окт. 1777): «Я должен сразу же сказать о штейновском фортепиано. До того как я увидел изделия Штейна, я больше всего любил клавиры Шнэта. Но теперь я должен отдать предпочтение штейновским: звук в них снимается много лучше, чем в регенсбургских. Даже если сильно ударить, безразлично — оставишь пальцы на клавишах или поднимешь: звук исчезает чуть ли не в тот самый момент, когда его извлечешь. Как ни нажимаешь клавиши, он остается одинаковым: не скрежещет, не усиливается, не слабеет и не пропадает — словом, всегда остается ровным. Правда, такое фортепиано он меньше чем за 300 фл. не продает, ни за что. Но труд и усердие, которое прилагает этот мастер, нельзя окупить никакими деньгами.

Инструменты его отличаются от других тем, что сделаны они с размыкателем. Правда, заинтересуется этим на сотню один, и то вряд ли. Но без такого рычажка фортепиано обязательно либо скрежещет, либо тренькает. У него же молоточки сделаны так, что стоит ударить по клавишам, как они мгновенно ударяют по струнам и тотчас же отскакивают от них, независимо от того — продолжаем мы нажимать на клавиши или нет...» Вот для такого инструмента и писал Моцарт свои сонаты, вариации, фантазии и концерты.

Чтобы оценить все, что сделал Моцарт для этого инструмента, следует помнить, что фортепиано предназначалось не только для виртуозов, но главным образом для дилетантов, или, как говаривали в XVIII веке, для «любителей», и именно это обстоятельство оказало глубокое воздействие на клавирную музыку. К произведениям, написанным для клавира или для ансамбля с участием клавира, относились обычно не так серьезно, как к струнному квартету или квинтету, которые писались для исполнения профессиональными музыкантами, а если любителями, то скорее — мужчинами. Струнный квартет или квинтет состоит из четырех частей, клавирная соната не более чем из

трех. Квартет предназначен для «знатоков»; клавирная же соната, соната для клавира и скрипки, клавирное трио или клавирный квартет — для любителей и любительниц.

Да, для клавира и скрипки, а не для скрипки и клавира. Ибо с точки зрения XIX — XX веков удивительным является то, что в этих ансамблях всегда доминирует клавир, предопределяя тем самым более легкую трактовку жанра. Но примерно с 1750 года роль клавира изменилась совершенно. В староклассическом сочинении, например, в «сольной сонате» для скрипки и чембало, скрипка обязана была высказать *все* (подчас ее трактовали многоголосно), а чембало — ничего. Ему полагалось только вести партию баса, служить опорой, аккомпанементом. После 1750 года, наоборот, *все* обязан был выразить клавир, а партия скрипки стала так незначительна, так «*ad libitum*», что, право, ее можно было бы без большого ущерба и вовсе опустить. До 1750 года господствует скрипичная соната в сопровождении *basso continuo*. После 1750 года появляется клавирная соната в сопровождении скрипки. Проходит много времени, прежде чем скрипку вновь начинают рассматривать как инструмент облигатный, вернее, когда партии обоих инструментов становятся полноценными, что стало привычным для нас со времен бетховенских сонат для фортепиано и скрипки. Но именно Моцарт первый установил наконец равновесие между обоими инструментами, заставив их вести диалог.

Моцарт и Бетховен — великие пианисты и великие творцы клавирной музыки. Правда, поначалу централизующее значение клавира выступает у Моцарта не так явственно, как у Бетховена, в собрании сочинений которого под ор. 1, 2, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19 стоят сочинения для фортепиано. Моцарту, собственно, незачем даже записывать сонаты или вариации для клавира, он их попросту импровизирует. Так, вариации KV 24 и KV 25, впервые напечатанные в Гааге в начале 1766 года, являются только опубликованным свидетельством импровизационного дара чудо-ребенка. Несколько сонат, сочиненных чуть позднее и находившихся у сестры Моцарта, пропали. Зафиксированы были (и то по необходимости) только те, которые должны были исполняться в четыре руки. Это сонаты KV 19-d (1765), KV 381 (1772) и KV 358 (1774), предназначенные для исполнения Вольфгангом и Наннерль, — что и запечатлено на семейном портрете 1788 года. Записаны были и некоторые вариации — частью потому, что они нужны были для занятий с учениками, частью потому, что их все-таки легче было печатать. Но по-настоящему запись сонат для клавира началась только летом 1774 года, когда Моцарту пошел девятнадцатый год

и когда у него появилась надежда на оперный заказ из Мюнхена («Мнимая садовница»).

До начала 1775 года Моцарт создает шесть сонат (KV 279–284) — пять в Зальцбурге, одну в Мюнхене. Они с самого начала предназначаются для публикации в виде серии. Это явствует из самого выбора тональностей — C–F–B–Es–G–D. От центральной тональности Моцарт сначала шагает на три квинты вниз, потом на две квинты вверх. Впрочем, позднее он опубликовал только одну из этих сонат — шестую; попытаемся понять, по какой причине. Для этого мы должны, окинув взглядом прошлое, представить себе идеал моцартовской клавирной сонаты, осуществленный хотя бы в более поздних его сонатах: B-dur (KV 333), c-moll (KV 457), B-dur (KV 570) и D-dur (KV 576), и установить «географию» его образов.

Она такова: Италия — Париж — Гамбург — Лондон; или: «итальянский» и «французский» мастера — Карл Филипп Эмануэль Бах — Иоганн Кристиан Бах. Самые ранние детские впечатления связаны с клавирными сонатами, опубликованными в сборниках нюрнбергского лютниста и издателя Иоганна Ульриха Хафнера. В 1760 году тот издал их в двенадцати выпусках и «при помощи особо красивой гравировки сделал доступными для всех» (Гербер, «Старый лексикон»). Выпуски эти, вероятно, в полном составе, имелись в доме Моцартов. Основное место в них принадлежит итальянцам — Галуппи, Пампани, Перотти, Песчетти, Рутини, Серини, Паганелли, Паладини, Салесу, Киарини, Саммартини, Дж. Скарлатти. Несколько позже присоединяются немецкие имена — такие как Крафт, Фаш, Краузе, Марпург, Кирнбергер, Раккеман, Рот и, конечно, прежде всего Филипп Эмануэль Бах.

Симпатии Моцарта принадлежали, безусловно, итальянцам — их легкому, прелестному, необремененному искусству, этому чистейшему рококо, полному веселья и грациозных фигураций. Впрочем, увлечению итальянцами пришел конец, как только Моцарт познакомился с Шобертом и его парижскими коллегами, ибо аудитория любителей, для которых писалась музыка в Париже, Лондоне, Берлине и Вене, весьма отличалась от итальянской. Рутини, чьи произведения, (часть из них была тоже издана Хафнером) снискали похвалу Моцартов, примерно к 1770 году ударился в «простоту», а по правде сказать — в примитивность. Возможно, это произошло под влиянием призыва Руссо «назад к природе». Исчерпывающе характеризует стиль его произведений письмо Пьетро Метастазео (18 февр. 1771), в котором поэт благодарит Рутини за присланный им экземпляр своего op. 7:

«Сударь, узнаю опять моего любезного синьора Рутини в том вежливом внимании, которое он выразил, послав мне свои достойные клавирные сонаты. Мне понравилась в них не только ясная, благородная и правильная гармония и незаурядная творческая фантазия; нет, меня прежде всего поразило понимание и умение, с которыми жизнерадостное настроение сочетается здесь с легкостью исполнения, дабы сделать сии упражнения привлекательными для ученика и скрыть от него трудности, кои могли бы его оттолкнуть».

«Легких» сонат такого рода Моцарт не пишет (а если и пишет, то специально это отмечает, например: «Маленькая клавирная соната для начинающих» KV 545, 1788), хотя теперь и принято злоупотреблять его сочинениями, используя их как учебный материал для начинающих. И все же, если вникнуть поглубже в смысл похвал Метастазео, их скорей можно отнести к сонатам Моцарта, нежели к сонатам Рутини. Но образец сочетания «привлекательности» («allettamento») с легкостью изложения Моцарт нашел не у Рутини или какого-либо другого итальянского композитора, и не у Карла Филиппа Эмануэля Баха, самая сущность которого безусловно была ему чужда, а у Иоганна Кристиана Баха.

Как это странно и какое это (в определенном смысле) несчастье для педагогики, что шесть клавирных сонат, написанных в 1774–1775 годах, — сонат, с которых каждый юный пианист обычно начинает свое знакомство с Моцартом, — не выражают облика композитора во всей его цельности и чистоте. Это действительно микрокосм чувств и изысканных форм, но микрокосм очень сложный; начать с него — все равно, что начать знакомство с Вагнером с его «Фей» или «Запрета любви», а не с «Лоэнгрина» и увертюры «Фауст».

Совершенно очевидно, что Моцарт в этих шести сонатах гораздо больше Моцарт, чем Вагнер является самим собой в своих юношеских произведениях. И тем не менее произведения эти, пользуясь термином из астрономии, в какой-то мере являются «абберацией» от орбиты композитора, подобно, скажем, серии венских струнных квартетов 1773 года.

Повинен в этом опять-таки Йозеф Гайдн, или, вернее, Эмануэль Бах в гайдновской интерпретации. В 1773 году Гайдн написал шесть сонат (op. 13); вышли они из печати в следующем году, однако Моцарт вполне мог познакомиться с ними еще во время своего пребывания в Вене. Так, моделью для его сонаты F-dur (KV 280) явно послужила соната Гайдна в той же тональности. То же можно сказать и о сонате Es-dur (KV 282), где «гайдновским» является не только финал, но все

произведение целиком — с его чисто гайдновскими «неправильностями» и субъективной расстановкой частей. Моцарт здесь не совсем Моцарт и ему еще предстоит обрести себя. Только разница все равно существует: Моцарт — врожденный пианист, в то время как Гайдн — врожденный квартетист и симфонист.

Как часто ощущаешь в стиле клавирных пьес Гайдна влияние другой инструментальной сферы, тогда как у Моцарта все струится и льется из-под легкой руки пианиста! Вот почему я думаю, что первая соната из этой серии, C-dur (KV 279), была написана еще *до* «абберрации» Моцарта. Она выглядит как импровизация, она заставляет инструмент звучать одухотворенно, именно так, как должен был играть юный Моцарт, когда в счастливый час импровизировал сонату. Если другие композиторы, упорядочивая свои мысли, просто повторяют их в репризе, то здесь ничто не повторяется механически. Фантазия Моцарта преображает материал непрерывно, изменения касаются любой детали, например динамики в *Andante*, которое во всем остальном кажется типично «итальянским».

В сонате B-dur (KV 281), где первые две части даже более «гайдновские», чем у самого Гайдна, в заключительном Рондо неожиданно пробуждается самый что ни на есть настоящий Моцарт. Забыт не только Гайдн, но и Иоганн Кристиан Бах. И если бы не точная дата появления этого Рондо на свет, его мелодическая грация и сдержанная трактовка концертного начала могли бы ввести нас в заблуждение: такое произведение вполне могло возникнуть десятилетием позже, в венский период.

В пятой сонате, G-dur (KV 283), Моцарт как бы снова нащупывает собственный путь, хотя бы в том смысле, что он опять ближе к Иоганну Кристиану, чем к Филиппу Эмануэлю. Финальное *Presto* полно здесь такими *пианистическими* находками, каких у Гайдна, за редчайшим исключением, не встретишь.

Совершенно особое место занимает в этой серии последняя соната, D-dur (KV 284), написанная в феврале или марте 1775 года в Мюнхене для тамошнего любителя — барона Таддеуса фон Дюрница. Начало первой части сохранилось в ранней редакции, которая в известной мере соответствует стилю предшествующих сонат этой серии. Но потом либо заказчик пожелал получить нечто другое, более блестящее и во «французском» вкусе, либо Моцарт сам, возможно, под влиянием сильного личного или музыкального впечатления, неожиданно поднялся на новый, более высокий художественный уровень. Что это было за впечатление — мы не знаем. Впрочем, быть может, одно место

в письме Моцарта (17/18 окт. 1777) кое-что нам прояснит. Моцарт пишет, что его соната D-dur «бесподобно звучит на штейновском фортепиано». Ну, а для Штейна до тех пор оракулом и авторитетом в игре на клавире был хорошо известный Моцартам капитан фон Беекке, прославившийся своими «трудными» сонатами (даже Вольфганг считал их довольно трудными, хотя и «зачастую убогими»). Разумеется, мы лишь высказываем предположение. Но почему бы не поверить в некое чудо, в некий счастливый час, который встречается в жизни избранных и без которого немислимо развитие искусства?

Как бы там ни было, но за первой, еще «итальянской» частью сонаты следует Полонез в форме рондо, в котором тема, возвращаясь, облачается каждый раз во все более роскошные одежды, а потом (впервые в клавирной сонате Моцарта) появляется Тема *con variazioni*. Вся соната, в том числе и заново сочиненная первая часть, полна одухотворенного чувства, все дышит концертным оживлением, всегда неожиданным и поражающим. Новыми и удивительными кажутся прежде всего полнота звучания и самое соотношение вариаций. Моцарт и в предыдущие годы записывал клавирные вариации, например на ариетту Сальери (KV 180, 1773) или так называемые «фишеровские» (KV 179, 1774), которые долго служили ему в качестве виртуозной парадной пьесы. Но они кажутся, в лучшем случае, милыми и блестящими по сравнению с теперешним богатством находок (таких, как появление *Minore* — то есть впервые включенной Моцартом минорной вариации, расцветившей пьесу хроматикой), потоку которых не противостоит даже чуть старомодная, чуть длинноватая вариация *Adagio*.

Эти шесть сонат составляли (и на удивление долго) весь репертуар Моцарта-виртуоза. Он исполняет их все, и по многу раз, во время большого путешествия (1777/78) в Мангейм и Париж. Но именно в Мангейме Моцарт убеждается в необходимости расширить репертуар; благодаря этому в промежуток между ноябрем 1777-го и концом лета 1778 года появляются семь новых клавирных сонат, столь же различных и калейдоскопичных, как группа мюнхенских. Первые две из них — C-dur и D-dur (KV 309, 311) — можно по праву назвать мангеймскими, ибо они написаны или, возможно, закончены в Мангейме. Во всяком случае, о возникновении первой имеются достоверные сведения. Моцарт симпровизировал ее 22 октября, во время последнего своего концерта в Аугсбурге. Точнее, речь идет о двух крайних частях, среднюю он потом заменил, как он сам об этом сообщает (24 окт. 1777): «... Потом... я неожиданно сыграл великолепную сонату в C-dur,

прямо так, из головы, с Рондо в конце. Вот уж было и бурно, и шумно». Этими словами Моцарт в какой-то мере дал характеристику обеим крайним частям, особо подчеркнув эффект тремоло тридцатьвторыми в отдельных местах Рондо. Он забыл только упомянуть, каким изысканным *pianissimo* закончил это «великолепное» и «шумное» Рондо.

Обе сонатные части отличаются чисто инструментальным блеском; первая просто кажется перенесением зальцбургской симфонии c-moll на штейновское фортепиано. Но среднюю часть (*Andante quasi un poco Adagio*) Моцарт в Мангейме не просто записал по памяти — он действительно сочинил ее заново, ибо хотел передать в ней характер мадемуазель Каннабих, дочери его нового друга, капельмейстера Каннабиха.

Так как мы о ней ничего не знаем, нам трудно судить, удался ли Моцарту ее портрет: *Andante* — «нежное», «чувствительное»; тема его, повторяясь, предстает во все более изощренном наряде. Как мало интересовало Моцарта создание реалистического портрета, видно из того, что медленная часть другой мангеймской сонаты — очень детское, очень невинное *Andantino con espressione* — тоже легко сошло бы за музыкальный портрет малютки Розы Каннабих. Да и вообще эту сонату можно считать парной к сонате C-dur: и тут и там начальный мотив первой части не повторяется в репризе и в качестве сюрприза возникает только в коде (этот тонкий штрих нам знаком по произведениям 1776 года: напомним, например, дивертисмент KV 247). И тут и там средний регистр инструмента используется и звучит по-новому, а левая рука является не только аккомпанирующей — нет, она становится серьезным участником диалога. Обе сонаты трактованы в концертном плане — Моцарт причисляет их к своим «трудным» клавирным сонатам. Они и вправду трудны в сравнении с другими, хотя в общем-то даже самые легкие клавирные пьесы Моцарта все равно трудно исполнять.

Если две мангеймские сонаты кажутся близнецами, то пять парижских предельно разнятся между собой. Все они, вместе с целым рядом вариаций (из которых наиболее очаровательные «Ah, vous dirais-je, maman», KV 265, с их нарочито детским юмором), написаны в трагическое лето 1778 года. И первая соната — a-moll (KV 310) — это действительно трагическое произведение, сопоставимое разве только с сонатой e-moll для клавира и скрипки (KV 304), возникшей непосредственно перед ней. Но если соната e-moll лирична и кажется пронизанной лучами света, то соната a-moll драматична и исполнена неумолимой мрачности; даже модуляция в C-dur в конце экспозиции первой

части не приносит просветления. Такова и медленная ее часть, *con espressione*: разработка ее вначале сулит утешение, но на общем впечатлении сильнее сказываются беспокойство и волнение перед репризой. С начала и до конца тревожно звучит и призрачное *Presto*, несмотря на вплетенную в него безмятежно расцветающую мелодию (начало ее напоминает напев волынки).

Тональность a-moll, а порой и A-dur (но в определенном освещении), Моцарт склонен трактовать как тональность безотрадную. «Развлекательности» здесь нет и следа, соната воплощает глубокое личное чувство. Однако напрасно было бы искать что-либо подобное в музыке всей этой эпохи. И можно понять удивление де Сен-Фуа по поводу того, как могли современники так тупо и немо отнестись к этому произведению, появившемуся на свет в 1782 году в Париже, этом городе критиков.

Словно стремясь снять с себя душевное бремя, Моцарт пишет не только упомянутые нами прелестные вариации на тему детской песенки, но еще и сонату C-dur (KV 330). Существует даже тематическая связь между элементом ее второй темы и начальной темой сонаты a-moll, такая, как между темнотой и рассветом:



Эта соната кажется более «легкой», но она такой же шедевр, как и предыдущая, — здесь тоже ни звука нельзя отнять или прибавить. Притом это одна из самых очаровательных сонат, когда-либо написанных Моцартом, где даже тени, омрачающие *Andante cantabile*, растворяются в безоблачной ясности; пожалуй, и здесь самое пленительное — та немудреная песенка, которой начинается вторая часть финала.

А затем следует «Favorite sonata» A-dur (KV 331) с вариациями в начале и Rondo alla turca в конце, с Менуэтом — или, лучше сказать, Tempo di Menuetto — в середине; та самая соната, с которой у многих связано первое представление о творчестве Моцарта. Но это произведение совершенно исключительное. Оно служит как бы параллелью к мюнхенской сонате D-dur Дюрница, только вариации даны в начале

(разумеется, они короче и не столь виртуозны), вместо полонеза Моцарт избрал самую французскую из всех танцевальных форм, а заключил сонату настоящей балетной сценой. Правда, некий «немецко-мыслящий» профессор пытался доказать «немецкое» происхождение темы вариаций, а один из наиболее тевтонствующих музыкантов сделал ее основой новых оркестровых вариаций. Однако тема так и осталась французской и к тому же абсолютно моцартовской. Моцартовским является прежде всего подчеркнутое *forte* в заключительных построениях — прием, которому композитор позднее, в музыке к «Фиалке» Гете, придаст символическое значение. Повсюду мы найдем то же полнокровное, насыщенное чувством звучание, что и в дюрницевской сонате, лишь усиленное в той мере, в какой A-dur является усилением D-dur, да и минор Rondo alla turca привносит характерный тревожный оттенок.

О следующей и предпоследней из парижских сонат, F-dur (KV 332), мы уже упоминали как об одном из тех глубоко индивидуальных произведений Моцарта, к которому никак не следует прикладывать бетховенские мерки. Скорей можно сказать, что в ней, как и в последней сонате, B-dur, Моцарт возвращается к Иоганну Кристиану Баху и... к самому себе. К Иоганну Кристиану — прежде всего в Adagio сонаты F-dur и первой части сонаты B-dur; к самому себе — прежде всего в финале сонаты F-dur. Финал этот можно рассматривать как еще более совершенный (если это возможно) дубликат Рондо из клавирной сонаты KV 281, тоже B-dur.

Дело в том, что в начале августа 1778 года Иоганн Кристиан Бах приехал в Париж, и невозможно себе представить, чтобы он не ознакомил Моцарта с сонатами, которые, по-видимому, в следующем году уже вышли из печати под обозначением ор. 17. Однако теперь эта встреча оказала воздействие если не на менее восприимчивую душу, то на более зрелую личность, на более изощренного мастера, который любое впечатление мгновенно превращает в собственное, моцартовское достояние. Неизвестно, сыграл ли Моцарт Кристиану Баху какую-либо из последних своих сонат — для клавира или клавира и скрипки. В письмах к родным он ни о чем таком не упоминает: может быть, он был достаточно осторожен, чтобы не подвергать риску отеческую дружбу Баха, которой крайне дорожил.

Прошло целых шесть лет, прежде чем Моцарту, теперь уже в Вене, снова вздумалось написать клавирную сонату; до тех пор, видимо, надобности в этом не было. Это годы его больших «Академий» — годы сочинения клавирных концертов, квинтета с духовыми инстру-

ментами, больших скрипичных сонат. Если приходилось бисировать, Моцарт обычно импровизировал вариации — такие, как на тему Глюка «Unser dummer Pöbel meint» (KV 455), сыгранные 11 марта 1783 года в честь автора, почтившего «Академию» своим присутствием. Иногда такая импровизация принимала более свободные формы. И хотя Моцарт считал Вену «обетованной страной клавира», она была для него еще и страной, которую следовало завоевать ради скрипичных квартетов и, прежде всего, ради оперы. Так что на первый венский период приходится только фрагмент Allegro B-dur (KV 400), правда, доведенный уже до репризы, что и позволило аббату Штадлеру впоследствии с достаточной достоверностью завершить замысел Моцарта.

Фрагмент B-dur принадлежит к шуточным произведениям Моцарта, кои следует принимать всерьез лишь наполовину; однако шутки эти облечены в художественную форму. Размашистая, даже бурная игра обеими руками (арпеджио шестнадцатыми и гаммы) продолжается вплоть до разработки; здесь волнение утихает, уступая место превеличенно страстному и потому пародийному объяснению в любви Софи и Констанце — будущей свояченице и будущей супруге. Писалось это летом 1781 года, когда Моцарт «дурачился и шутил» с обеими девушками, и дело еще не приняло серьезного оборота. Когда же все оказалось крайне серьезным, Моцарту было уже не до шуток, поэтому, вероятно, он не стал присоединять к готовой части еще две полагающиеся.

Крайняя серьезность царит и в следующей сонате, сочиненной 14 октября 1784 года (KV 457). Это опус 11, посвященный ученице Моцарта — Терезе фон Тратнер, второй жене типографа и издателя Иоганна Томаса фон Тратнера. Указания относительно исполнения сонаты и предшествующей ей фантазии (KV 475) утеряны, а тем самым утрачен один из важнейших документов, конкретно раскрывающих эстетику Моцарта. Быть может, эти указания содержали в себе и нечто более интимное, личное — такое, что следовало утаить от потомства? Этого мы не знаем, да нам и не дозволено проникать в биографическую тайну художественного произведения. Ясно одно — это взрыв, вспышка сильнейшего душевного возбуждения, для воплощения которого необходим уже не фаталистический a-moll парижской сонаты, а патетический бетховенский c-moll. Вот уж о чем справедливо сказано: «Бетховенизм в полном смысле слова».

Правда, следовало бы отметить, что именно эта соната Моцарта сыграла немалую роль в возникновении самого бетховенизма... На-

пряженности обеих крайних частей противостоит обширное, концертного типа *Adagio* в примиряющем *Es-dur*; однако в силу правдивости Моцарта и его ненависти к любым поверхностным решениям это не приводит к мажорному финалу: он столь же патетичен и еще более мрачен, чем первая часть. Сонате свойственна некоторая диспропорция — сонатная форма того времени явно тесна для подобной экспансии чувств; но нельзя не согласиться с тем, что взрывчатая сжатость и краткость крайних частей, бесспорно, усиливают тревожное воздействие произведения.

Полноту чувств Моцарту суждено было выразить в форме концерта, поэтому вполне логично, что за сонатой *c-moll* следует клавирный концерт (KV 491), где достигнуто абсолютное соответствие содержания и формы. Но, видимо, Моцарт сам ощущал потребность обосновать взрывчатую силу своей сонаты, оправдать ее как следствие особого душевного состояния; вот почему он предпослал ей фантазию (KV 475), написанную 20 мая 1785 года, и в таком виде опубликовал. Фантазия эта дает нам самое яркое представление о могучем таланте Моцарта-импровизатора, иначе говоря, о поразительной его способности сохранять форму при предельной, казалось бы, контрастности мыслей и непринужденнейшей смене лиризма и виртуозности. Музыка ее так выразительна, что, думается, способна подавить сонату и все же не подавляет ее. Но она дает нам ключ к пониманию других фантазий Моцарта, хотя бы меньшей по объему и возникшей, вероятно, в первые венские годы фантазии *d-moll* (KV 397). Ее заключительное *Allegretto* в некоем высшем смысле детское или ангельское, но оно слишком коротко, чтобы служить «разрешением»¹; все же произведение в целом кажется скорее вступлением к одной из сонат *D-dur* (например KV 284 или KV 311) или, может быть, даже к сонате *D-dur* для клавира и скрипки. Фантазией *C-dur* (KV 394) Моцарт отдал дань старинному объединению фантазии с фугой — по отношению к ее более значительной минорной сестре она воспринимается как подготовительный этюд.

Для более скромных учениц, чем фрау фон Тратнер, Моцарт обычно сочиняет рондо. Так, 10 января 1786 года он пишет для фрейлейн Вюрм (или Вюрбен) весьма своеобразное рондо *D-dur* (KV 485). Мы уже высказывали предположение, что оно, вероятно, явилось да-

нюю уважения и Филиппу Эмануэлю, и Иоганну Кристиану Бахам. Тему его Моцарт заимствовал из Рондо собственного фортепианного квартета *g-moll* (KV 478). 10 июня того же года для другой ученицы создано «Маленькое рондо» *F-dur* (KV 494); 3 января 1788 года Моцарт предпослал ему *Allegro* и *Andante* (KV 533), превратив его таким образом в сонату. Он задолжал своему другу и издателю Хофмейстеру и, возможно, сонатой погасил хотя бы часть долга.

О так называемом единстве стиля Моцарт при этом и не помышлял. Эти позднее присочиненные части обнаруживают такую величавую гармонически-полифоническую концепцию, такую глубину чувств и гармоническую свободу, какими отмечены лишь последние моцартовские произведения. Да, они даже кажутся задуманными для другого, более мощного инструмента; ведь невинное рондо почти не выходит за пределы среднего регистра (только для издания Хофмейстера Моцарт добавил сюда контрапунктически изложенную каденцию и концовку в низком регистре). И тем не менее это рондо, с его чудесным облигатным трехголосием в *Minore*, само по себе так богато и совершенно, что непосвященный не заметит ни малейшего «нарушения стиля». Только тупостью многих «издателей» XIX и XX веков можно объяснить то, что в печати рондо и обе предшествующие ему части все еще ведут раздельное существование.

Но если рондо KV 494 могло послужить финалом сонаты, то использовать таким же образом рондо *a-moll* (KV 511), написанное 11 марта 1787 года, оказалось делом невозможным. Хофмейстер выпустил его отдельным изданием. Чтобы оценить всю глубину чувства в этом произведении, все совершенство стиля и мерцающую светотень мажоро-минора, следует сравнить его с рондо, озаглавленным «Romance» и приписываемым Моцарту в некоторых изданиях (KV прил. 205): последнее можно назвать только «приятным», только «моцартианским».

И в клавирной сонате в эти поздние годы основная проблема для Моцарта заключается в слиянии старого и нового стиля, галантности и учености, в углублении галантности с помощью «тематической работы», но работы незаметной. Вот почему я считаю, что часть сонаты в *B-dur* (KV прил. 136) доподлинно принадлежит Моцарту, а вовсе не Августу Эберхарду Мюллеру, кантору лейпцигского собора св. Фомы. Тот позднее, молчком, присвоил ее — быть может потому, что публично признаться в частичной подделке или мистификации было уже поздно. Произошло это, вероятно, следующим образом: Констанца, которой хотелось сбыть фрагменты, оставленные мужем, послала

¹ Недавно было доказано (Hirsch Paul. «Music and Letters», XXV, 4), что Моцарт оставил это произведение незаконченным и что последние такты написаны другой рукой.

один из них — начало данной части — на отзыв лейпцигскому издателю Тонусу. Тонус же поручил Мюллеру дополнить отрывок, присоединил к нему первый Менуэт из «Маленькой ночной серенады», считавшийся утерянным (Бог весть, каким образом он к нему попал), и еще две мюллеровские части, и в таком виде выпустил в свет под именем Моцарта.

Часть эта свидетельствует о том, что Моцарт находился на пути к своей последней сонате D-dur (KV 576). Это опыт изложения партий обеих рук в галантно-контрапунктической манере — опыт, не свободный от излишних усилий, некоторого доктринерства и искусственности, и нам понятно, почему Моцарт не стал его продолжать. Но я несколько не сомневаюсь в том, что отрывок этот был в наличии, примерно в тех же масштабах, что и фрагмент KV 400. Ведь даже в «Маленькой сонате для начинающих» (KV 545), написанной в «легчайшей» тональности C-dur (как ни странно, она не была издана при жизни Моцарта, хотя он, несомненно, пользовался ею на начальной стадии занятий с учениками), Рондо начинается юмористически, со «строгой имитации» — «канонем в нижнюю квинту»:



А одно из счастливейших произведений Моцарта — «Маленькая соната» B-dur (KV 570), датированная февралем 1789 года и представляющая, пожалуй, наиболее гармоничный, идеальный тип моцартовской клавирной сонаты? Здесь в финале тоже появляется юмористический контрапункт, явно намекающий на то скрытое контрапунктирование, которым изобилует произведение.

1789 год приносит еще одну клавирную сонату — последнюю (D-dur KV 576). Весной этого года Моцарт побывал в Северной Германии, очевидно, в надежде, что прусская династия окажется щедрее австрийской. Он предполагал написать шесть квартетов для прусского короля и шесть клавирных сонат для его старшей дочери, принцессы Фридерики (письмо к Пухбергу от 12–14 июля 1789 года): «... пока что я пишу шесть легких клавирных сонат для принцессы Фридерики и шесть квартетов для короля: напечатаю я их — все шесть — у Коже-

луха, за свой счет». Как мы уже знаем, окончены были только три квартета, вышедшие в свет за несколько дней до кончины Моцарта, и вовсе не у Кожелуха, а в жалком издании Артария. Что касается клавирных сонат, то Моцарт успел написать только первую, даже не дошедшую до адресата и напечатанную уже после смерти композитора.

Соната эта вовсе не «легкая». Напротив, она подчеркнута контрапунктична, с множеством дуэтного характера (хотелось бы сказать — иоганно-себастьяновских) «столкновений» — как бы творческая признательность великому предшественнику, близость к которому Моцарт заново ощутил, оказавшись по пути в Лейпциге. Данью Баху является и маленькая, мастерски выполненная трехголосная жига, которую композитор написал в альбом придворного органиста Энгеля. Нигде и мысли нет о прусской принцессе — ни в финале, объединившем мягкое звучание клавир с утонченностью изложения, скорее характерной для струнного трио, ни в глубокой тоске и примиренности Adagio, параллель к которому можно найти только у самого Моцарта: мы говорим об Adagio h-moll, сочиненном 19 марта 1788 года, — одним из самых совершенных, прочувствованных и безутешных моцартовских произведений. Трудно сказать, для чего оно предназначалось: заключение в D-dur позволяет думать, что имелась в виду соната e-moll. Но почему попросту не сказать, что произведение это без всякой определенной «цели» вылилось из-под пера Моцарта в некий и трудный, и счастливый час?

Летом 1790 года Моцарт вновь возвращается к мысли о клавирных сонатах (письмо Пухбергу от 12 июня 1790 года): «...чтобы при моих обстоятельствах раздобыть хоть сколько-нибудь денег... пишу также... клавирные сонаты...» Но написал он только несколько начальных тактов сонаты F-dur (KV прил. 29, 30 и 37). Правда, тогда же написана и целая первая часть — Allegro g-moll (KV 312), которую я, к сожалению, так ошибочно поместил между мюнхенскими клавирными сонатами. Ибо это тот же тип «легкой» сонатной части, только отмеченной таким совершенным слиянием стилей и таким мастерством, какого в 1774 году Моцарт еще не достиг. А то, что никто не знает и не исполняет эту часть, что ее не встретишь ни в одном обычном издании клавирных пьес Моцарта, отнюдь не является в данном случае контраргументом.

Эдвин Фишер МОЦАРТ — ЭТО НЕ СЛАЩАВОСТЬ*

Когда мне хочется кому-то доставить особенное удовольствие, я сажусь за инструмент и играю Моцарта. А теперь мне приходится писать о нем! Кажется, будто я должен прочитать любимому человеку доклад о природе и свойствах моей склонности к нему, вместо того чтобы тихо взять его за руку и вместе с ним пойти в прекрасный Божий мир, где природа говорит с нами на тысячах таинственных языков, и мы сердцем молча переживаем то, что не выразишь никакими словами. «Почувствовать сердцем» — вот потайная дверь, открывающая путь к пониманию звукового мира Моцарта. Но переживание связано со временем, и подлинное понимание приходит лишь с завершением развития, протекающего у всех сходно.

В начале нашего естественного музыкального развития Моцарт близок нам народностью его мелодий, доступностью гармонической и агогической структуры. Затем обычно следует период увлечения силой, период любви к пафосу; нет больше ничего, что удовлетворило бы нас по силе, великолепию, виртуозности, полнотонности. В этот период мы столь же далеки от понимания Моцарта, как и в последующий период поисков чего-то абсолютно нового, рафинированного, пылкого, революционного или сложного по форме, — до тех пор, пока в один прекрасный день у нас не откроются глаза: здесь все — содержание, форма, выразительность, инструментальные эффекты, выдумка — все достигнуто самыми простыми средствами. И с этого дня ты избавлен от поисков, от любого желания; перед тобой некто, действительно преодолевший все, в духе Лао-цзы¹, который говорит:

Хотеть, не желая хотеть,
Действовать, не желая действовать,
Чувствовать, не желая чувствовать,
Видеть большое как малое,
Видеть многое как немного,
Видеть плохое как хорошее.

Человек, достигший совершенства,
Не заботится уже о великом
И потому совершает великое.

Пока ты этому в жизни не научишься, тебе едва ли будет доступна божественная игра с реальностью, ты не сумеешь дать Моцарту того, что необходимо: гармонию личности. Но как трудно придти к этому! Я попытаюсь показать тебе первые ступени, ведущие к познанию моцартовской сущности, — я прошел их в своей жизни. Кто первым открыл нашему поколению Моцарта? — Рихард Штраус и Ферруччо Бузони.

О Бузони рассказывают, что однажды, в последние годы жизни, он после длительного перерыва слушал «Похищение»¹, и — подумать только! — по изможденному лицу столь сдержанного и рассудительного человека потекли блаженные детские слезы.

А в другой раз, когда одно место из произведения Моцарта так растянули, что оно стало звучать сентиментально, я слышал, как он сказал: «Стройно, господа!» И действительно: стройность, неотягченное парение, устремленность линий — вот в чем секрет хорошего исполнения.

Часто — и с полным основанием — говорят, что внешность художника и его произведения в чем-то схожи. Легкая аристократическая рука Моцарта любила рассыпать пассажи, трели, фиоритур, «легкие листья на воздушную ленту». Так рассыпай и ты их: *con grazia*.

Моцарта всегда изображают молодым. Если посмотреть его юношеские сочинения, пережить вместе с ним его концертные турне, успехи, разочарования и опыт, то окажется, что он в двадцать лет успел больше, чем иной в пятьдесят; в нем чудесно сочетались детская непосредственность и глубокая мудрость. Подобно птице, он обладал быстротой реакции, у него в единицу времени было больше чувственных впечатлений, больше эмоциональных состояний, чем у среднего человека. Его музыка — это сама любовь, и все же ему ведомы все тайны древних народов, он жизнью преодолел жизнь и, как Шекспир, возвысил трагическое, показав его в том свете, в каком его видят боги: неотягченным. Из того же источника проистекает его требование, чтобы музыка, даже в изображении ужасов, никогда не выходила за пределы прекрасного. В искусстве меры, намека, в «игре» большими человеческими страстями, в умении постоянно дать почувствовать божествен-

* Публикуется по изданию: Фишер Э. Музыкальные наблюдения // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 8. М., 1977. С. 210–212.

¹ Лао-цзы (VI–V вв. до н. э.) — китайский философ, личность которого овеяна легендами.

¹ Речь идет о музыкальной комедии Моцарта «Похищение из сераля».

ный свет, то яркий, то скрытый, живущий в каждом из нас, — во всем этом он достиг того высшего предела духовной зрелости, какой доступен простому смертному, отсюда и сложность интерпретации при всей простоте внешнего облика. Он действительно преодолел все земное, и не только, как полагают люди, благодаря чуду или божественной милости, а благодаря неустанной работе над собой и своим искусством. Не столь важно, что происходит вокруг, лишь бы в горе и радости светилось сердце.

Недавно я просматривал старинную итальянскую вокальную музыку в *Luceo musicale*¹ в Болонье (там четырнадцатилетний Моцарт, как известно, после подачи экзаменационной работы был принят в академию) и, подышав воздухом староитальянского музыкального воспитания, внезапно вновь ощутил его дух. Когда в Бетховене просыпается демон и какая-либо сцена охарактеризована лишь немногими звуками, не следует говорить: это истинно по-бетховенски, а истинно по-моцартовски, ибо величественные драматические и наиболее захватывающие куски впервые встречаются у Моцарта. (Так, например, Бетховен собственноручно выписал себе то место из «Дон Жуана», где после поединка пал Командор, транспонировал его в *cis-moll*, и таким образом был создан «эмбрион» так называемой «Лунной» сонаты.) К сочинениям Моцарта нужно подходить без предвзятости, не пытаться в фортепианных произведениях имитировать клавиесин или оркестр, а стараться передать их умом и сердцем. Следует играть менее известные пьесы: фантазию *c-moll*, начинающуюся триолями тридцатьвторыми, *Adagio h-moll*, жигу *G-dur*, великолепную фантазию и фугу *C-dur*, романс в *As-dur*, о подлинности которого еще ведутся споры, редко исполняемые фортепианные концерты — по Кёхелю номера 414 (*A-dur*), 271 (*Es-dur*), 453 (*G-dur*) и 503 (*C-dur*). Каждый тон должен звучать и свободно парить в пределах неписаного закона, знакомого каждому истинному музыканту.

Моцарт — это не слащавость и не артистизм, Моцарт — это пробный камень; он помогает нам воспитывать вкус, интеллект, чувства. Здесь простое, благородное, здоровое и бесконечно просветленное человеческое сердце обращается к нам на божественном языке музыки.

Вальтер Гизекинг ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА МОЦАРТА — «САМАЯ ЛЕГКАЯ И САМАЯ ТРУДНАЯ»*

Возможно, это прозвучит парадоксально, но мое мнение о фортепианной музыке Моцарта лучше всего выразить так: самая легкая и вместе с тем, если хочешь сыграть ее правильно, самая трудная музыка.

Не требуется, казалось бы, никаких особых усилий, чтобы играть Моцарта — ведь все очень просто и естественно. Но музыканту очень, очень трудно дойти до той степени совершенства, когда техническое мастерство, музыкальное восприятие и его духовные и физические способности объединяются столь гармонично, что пальцы с должной уверенностью подчиняются импульсам, возникающим под влиянием естественного течения и чарующей прелести моцартовских мелодий.

Я сказал — «никаких особых усилий», но, естественно, имею в виду вот что: само собою разумеющейся предпосылкой является полнейшая концентрация на интерпретации произведения, концентрация, при которой каждой детали, каждой ноте и каждому оттенку выразительности в любое мгновение на протяжении всей работы уделяется самое пристальное внимание. Далеко не каждый композитор (пусть это моя личная точка зрения) облегчает интерпретатору путь от концентрации к внутреннему единению (не добавить ли — счастливо-му?) или, по крайней мере, к иллюзии идентичности между композитором и артистом.

Для Моцарта музыка была, видимо, чем-то таким же естественным и инстинктивным, как и само дыхание. Легкость, совершенство творческого процесса позволяли ему возвышаться над человеческими слабостями и житейскими заботами, и они становились чем-то сверхчеловеческим, метафизическим или, проще, — «озвученной» красотой самой природы.

Музыкант, задавшийся целью по возможности точнее воспроизвести вдохновенные образы Моцарта, должен стать не только выше технических проблем, но и любого душевного напряжения — тут не-

¹ Музыкальный лицей (ит.).

* Публикуется по изданию: Гизекинг В. Фортепианная музыка Моцарта // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 7. М., 1975. С. 248–249.

приемлема какая бы то ни была спекуляция на эффектах и, собственно говоря, даже сама мысль об интерпретации как таковой.

Естественная красота моцартовской музыки (быть может, следует назвать ее простоту мастерской сдержанностью подлинного гения?), обладающей, невзирая на эту поразительную простоту, огромным диапазоном чувств и оттенков выразительности, должна и интерпретироваться простейшим и естественнейшим образом. При этом единственная цель или единственное побуждение должны заключаться в том, чтобы передать чувство восхищения и, быть может, ощущение радости, которыми полна эта чудесная музыка.

Немногие произведения Моцарта, входившие в мой репертуар, я должен был, казалось бы, знать лучше, чем все остальные. Но признаюсь, в период, когда делались эти записи на пластинки¹, я столкнулся с некоторыми трудностями: я полностью утратил чувство непосредственности по отношению к этим пьесам и не сразу обрел ту спонтанную вдохновляющую радость и ту свежесть восприятия, которые всегда помогали мне в работе и простирались так далеко, что позволяли сродниться с каждой деталью произведения.

Для тонко чувствующих рук, то есть для рук, привыкших претворять в звуки импульсы внутреннего слуха, или, говоря точнее, для рук, способных петь и дышать при соприкосновении с фортепианными клавишами, — для таких рук Моцарт не ставит никаких технических проблем.

Пусть слушатель решает, насколько мне удалось осуществить свои или, лучше сказать, моцартовские намерения. Во всяком случае, я надеюсь, что эти записи хотя бы в какой-то мере донесут до других ту непосредственную, глубокую и прочувствованную радость, которую мне доставляла музыка Моцарта.

Что касается технической стороны, то замечу, что я почти нигде не пользовался правой педалью, потому что когда Моцарт сочинял музыку, это приспособление еще не было изобретено, вернее, только устанавливалось на некоторых фортепиано². И я уверен, что создавая произведения, он не учитывал «новых» эффектов, которые возникали благодаря применению педали. Более полное звучание арпеджио

или аккордов достигалось путем придерживания клавиш пальцами, часто до смены гармонии; таков первоначальный смысл игры *legatissimo*.

Стремление к максимальной ясности, которую считаю совершенно необходимой для верного истолкования произведений Моцарта, — вот причина, побудившая меня играть без педали. Чистый, ясный звук вовсе не сух, даже если в первое мгновение он и кажется таковым уху, привыкшему к педали. Лично я убежден, что всегда следует сочетать чистоту звучания с богатством выразительности — ведь совершенная передача классической формы не обедняет самые глубокие чувства композитора.

Александр Гольденвейзер ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ*

Вольфганг Амадей Моцарт родился 27 января 1756 года в городе Зальцбурге, расположенном у подножья немецких Альп. Жители Зальцбурга говорят, что там дня не проходит без дождя. В этом-то дождливом месте суждено было родиться Моцарту — наиболее солнечному из музыкантов классической эпохи. Музыка Моцарта как бы залита солнечным светом и только иногда темные, трагические блики врываются в это светлое царство радости.

Жизнь Моцарта была коротка: он умер 5 декабря 1791 года, не дожив до тридцати шести лет. Творческое дарование Моцарта проявилось сказочно рано: четырех лет от роду он уже сочинял, а к отроческим годам был совершенно законченным мастером.

Детство — эти дни, когда нам бывают «новы все впечатления бытия», — кладет печать на всю последующую жизнь человека. Кто не видал ласки в детстве, кто с колыбели не был окружен атмосферой материнской любви, у того на всю жизнь остается горький осадок в душе, тот входит в жизнь с какой-то внутренней отравой, мешающей ему радоваться самому дыханию жизни и принимать ее как благо.

Детство Моцарта было лучезарно: любящие родители, сестра, мир звуков, приобщенным к которому он был чудесным образом с са-

¹ Настоящая статья давалась в качестве приложения к пластинкам, на которых были записаны сочинения Моцарта.

² В сказанное Гизекингом следует внести уточнение: моцартовский рояль работы Вальтера имел два коленных рычага. С помощью одного из них можно было поднимать демпферы, то есть достигать эффекта нашей правой педали.

* Вступительное слово к концерту из произведений Моцарта публикуется с сокращениями по изданию: Гольденвейзер А. О музыкальном искусстве. М., 1975. С. 138 — 145.

мой колыбели. Маленького Вольфганга любили все, знавшие его. И душа у него была нежная, как цветок. «Ты меня любишь?» — спрашивал он ежедневно одного из друзей семьи и, когда однажды получил в шутку отрицательный ответ, горько заплакал...

Атмосфера любви и счастья радостным светом озарила детство Моцарта, и свет этот светит в его музыке до самого конца, несмотря на то, что радостная в детстве, жизнь Моцарта была в дальнейшем путем труда, борьбы за существование, горькой нужды и тяжелых разочарований, путем, преждевременно истощившим его силы и приведшим его к ранней могиле...¹

Великие художники делятся как бы на два главных типа: завершителей эпохи, им предшествовавшей, и созидателей новой эры. Смежные по времени их жизни, два великих музыканта, Моцарт и Бетховен, выполнили ярко и типично эти две миссии: Моцарт — завершитель, Бетховен — революционер, поднимающий новые, взрывающие гранитные глыбы на своем победном пути.

Если принято в искусстве различать царства Аполлона и Диониса — совершенной красоты формы и трагического, страстного порыва, то Моцарт — жрец первого.

Пушкин, в бесконечно более сложной и хаотической, чем у Моцарта, натуре которого были, тем не менее, черты, родственные духовному облику Моцарта, гениально воплотил его образ в своем «Моцарте и Сальери». В самом конце пьесы Моцарт, как бы сам себя характеризуя, говорит:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству.
Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

Было бы, однако, совершенно неправильно думать, что музыке Моцарта чужды элементы трагического. Наоборот — трагические ноты часто слышатся в его произведениях, а к концу его жизни начина-

ют как будто преобладать, и — кто знает? — проживи Моцарт дольше, как бы мог еще преобразиться его творческий лик...

Моцарт был глубоко религиозен. Наивная религиозность царила в семье его родителей. Трогательно читать в письмах его отца к своему другу Хагенауэру в Зальцбург во время артистических поездок с детьми в Вену и за границу о постоянных поручениях отслужить мессу в той или иной церкви, чтобы Бог даровал им благополучный переезд в Англию или выздоровление от болезни кого-либо из членов семьи. А в одном из писем к тому же лицу он наивно восклицает: «Бог не оставит ни одного благочестивого немца!»¹

Та же наивная вера отрока сына, просящего почти в каждом письме сестру или мать молиться за него, чтобы Бог помог ему удачно закончить начатую работу, с годами делается все глубже. В зрелые годы Моцарт был масоном и относился к масонству с глубокой серьезностью. Масонство Моцарта отразилось, между прочим, в последней его опере «Волшебная флейта», где в лице жреца Зороастра и окружающих его жрецов воплотился масонский мистицизм и масонский ритуал. Мысль о смерти постоянно стояла перед Моцартом во всей своей трагической значительности. Главную и наиболее трудную задачу нашей жизни — выработку разумного отношения к предстоящему всем нам роковому концу Моцарт выполнил в высокой степени поучительно. Вот что пишет он в письме к отцу в 1787 году:

«Так как смерть в существе своем поистине является конечной целью нашей жизни, то за последние два-три года я настолько освоился с этим истинным, лучшим другом человека, что ее образ не представляет более для меня не только ничего ужасного, но наоборот — весьма много успокоительного и утешительного. Я благодарю Бога, что он ниспослал мне счастье и дал возможность узнать Его, как ключ к нашему истинному душевному счастью. Я никогда не ложусь в постель, не подумав о том, что может быть, как я ни молод, но на другой день уже более не буду существовать. И, однако, никто из знающих меня не может сказать, чтобы я был мрачен или печален. И за это счастье я всякий день благодарю Создателя и от души желаю его всем своим ближним»².

¹ Биографические сведения о Моцарте почерпнуты Гольденвейзером главным образом из биографии Моцарта, написанной первым русским исследователем Моцарта — А. Д. Улыбышевым (См.: Mozart's Leben und Werke von Alexander Ulibischeff. Stuttgart, 1864.). — Прим. к статьям А. Гольденвейзера принадлежат Д. Благому.

¹ Из письма Леопольда Моцарта своему другу Хагенауэру от 9 июля 1765 года из Лондона. Это и следующее письмо Гольденвейзер цитирует, видимо, в собственном переводе с немецкого по имеющемуся в его библиотеке (ныне библиотека ГЦММК) изданию: Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. München; Leipzig, 1914.

² Из письма Вольфганга Моцарта отцу от 4 апреля 1787 года из Вены.

Творчество Моцарта проявилось одинаково ярко во всех областях музыкального искусства. В нем счастливо сочетались гениальное природное дарование с изумительным техническим совершенством. Под руководством своего отца Леопольда Моцарта — первоклассного музыканта, выдающегося композитора, автора не утратившей и до нашего времени своего значения Школы скрипичной игры¹ — Моцарт получил превосходную теоретическую подготовку. Контрапунктическое мастерство его несравненно: самые сложные и замысловатые комбинации голосов сочетаются в его сочинениях с такой легкостью и естественностью, что непосвященному слушателю и в голову прийти не может, что он слышит не просто свободно и легко льющуюся музыку, а нечто весьма сложное, а местами даже хитроумное по своей фактуре. Мелодический дар Моцарта неиссякаем, гармония его всегда безукоризненно совершенна, форма ясна и прозрачна. Он одинаково велик в инструментальной и вокальной музыке, светской и духовной. Художественное наследие Моцарта, даже не принимая во внимание краткость его жизни, необычайно велико.

Инструментальный и вокальный стиль Моцарта отличаются совершенно исключительным изяществом, чистотой и хрустальной прозрачностью. Прозрачность эта делает исполнение музыки Моцарта исключительно трудным: всякий неверный штрих, малейшая неточность сказываются как грубая ошибка, нарушающая стройность целого. Для чего бы Моцарт ни писал: для пения, фортепиано, струнных или духовых инструментов, оркестра — изложение его всегда совершенно. Несмотря на простоту средств, его инструментовка колоритна, разнообразна и интересна, фортепианный стиль превосходен, знание человеческого голоса безукоризненно².

Музыка Моцарта чрезвычайно богата юмором. Юмор Моцарта, в отличие от наивно простоватого, слегка грубого юмора Гайдна, несравненно более облагороженный. Юмор Моцарта искрится и пенится, как старое вино...

Для характеристики того уважения, которое Моцарт питал к Гайдну, может служить следующий случай: однажды, при исполнении нового квартета Гайдна, сидевший рядом с Моцартом венский музыкант Кожелух, услышав неожиданно смело написанное место, прошептал Моцарту на ухо: «Я бы это сделал не так». Моцарт тотчас ответил ему: «И я тоже! и знаете почему? Потому что ни вам, ни мне это не пришло бы в голову». Уважение было взаимное. Отец Моцарта в письме к дочери от 14 февраля 1785 года, сообщая ей о только что исполненном сыном его новом прекрасном фортепианном концерте d-moll, пишет ей дальше: «В субботу вечером был у нас Иосиф Гайдн... Гайдн сказал мне: "Я говорю вам перед Богом, как честный человек: ваш сын — величайший композитор, которого я лично или по имени знаю"».

D-moll'ный фортепианный концерт, написанный в том же 1785 году в феврале, непосредственно после C-dur'ного квартета, принадлежит по праву к числу наиболее знаменитых сочинений Моцарта. Это один из ярких примеров тех его сочинений, в которых в ясный мир радости и света врываются темные, трагические звуки, как статуя Командора из «Дон Жуана» «тяжелым пожатием каменной десницы» извлекающие нас из царства света и радости в глухое царство мрака и вечной ночи. Трагическое слышится в первой теме концерта; трагическое неожиданно нарушает безмятежно небесную красоту второй части — исключительную даже у Моцарта по своему мелодическому совершенству. Контраст тьмы и света есть (хотя и менее резко выраженный) и в третьей части, в которой радостное начало решительно одерживает верх. Интересно отметить родство темы, с которой вступает фортепиано в первой части, с темой в финале.

Я не хочу закончить, не постаравшись ответить на главный вопрос, который можно поставить в отношении Моцарта, как и всякого художника и деятеля в других областях, отдаленного от нас более или менее длинным промежутком времени: каково его значение для нас в настоящее время? Представляет ли его личность и творчество теперь интерес и значение, как это принято говорить, только «исторический» или же живой некогда Моцарт жив и поныне и в своих творениях живет подлинной, полной жизнью?

¹ В библиотеке А. Б. Гольденвейзера имеется экземпляр русского издания Школы Л. Моцарта: «Основательное скрипичное училище г. Моцарта. С тремя фигурами и одной таблицей. Переведена с немецкого языка последнего издания Павлом Торсоном. В Санкт-Петербурге при императорской Академии Наук. 1804 года».

² В своей статье «А. Б. Гольденвейзер и квартет имени Бетховена» Д. М. Цыганов пишет: «Нельзя не вспомнить, каким замечательным знатоком Моцарта был Александр Борисович. Когда я попал в Зальцбург в качестве члена жюри Моцартовского конкурса, мне было очень приятно, что все то, что мне удалось почерпнуть относительно исполнения Моцарта в общении с Александром Борисовичем, всецело совпадало с тем, что говорили собравшиеся там крупные знатоки стиля Моцарта» (см.: Гольденвейзер А. Б. Статьи, материалы, воспоминания. С. 352).

В жизни человека и в делах его есть две стороны: одна — преходящее, внешнее, временно-пространственное проявление, другая — истинная, вневременная, неповторяемая духовная сущность. Всякий из нас по существу своему принадлежит этой сущности, но не все мы в одинаковой мере способны проявить ее вовне. В области искусства всякое техническое умение, всякое мастерство ценны лишь постольку, поскольку они служат проводниками, внешними выразителями этой вневременной сущности. Если художнику нечего сказать нам из этого таинственного внутреннего мира, тогда бесплодно все его мастерство, как бы велико оно ни было, как бы новы и интересны ни были внешние приемы его письма.

Всякое поколение всегда является в свое время последним, и в этом нет еще никакой заслуги и никакой положительной ценности. А между тем нам свойственно стремление гордо провозглашать отжившим все старое и ценным только то, что ново. Мы легкомысленно забываем при этом, что если даже и верить в постепенное совершенствование человека и его дел на земле — и я готов разделять эту веру, — тем не менее никогда не наблюдалось такого исторического закона, чтобы вчерашний день всегда был хуже нынешнего, прошлое поколение — ничтожнее последующего. Наоборот, мы знаем вымершие народы и культуры, создавшие безгранично великое, и знаем эпохи безвременья и духовного оскудения и упадка... Только со временем, когда все, что во внешних приемах творчества может устареть, устарело, что в красках способно тускнеть — потускнело, выявляется истинный безвременный лик художника; и если вместе с красками этот его лик не стирается, тогда мы знаем, что перед нами истинная духовная ценность, перед которой бессильно и самое время. И если мы отрешимся от своей кичливой самонадеянности, претендующей во что бы то ни стало на «новые слова», и осознали, что ценно не то, что старо или ново, а то, что прекрасно независимо от того — вчера, сегодня или тысячу лет назад оно создано, тогда мы почувствуем сквозь старомодную одежду и несколько архаическую внешность моцартовой музыки тот «дух жив», которым только и ценна наша жизнь и для выявления которого только и нужно, и стоит заниматься музыкальным искусством.

О МОЦАРТЕ И ИСПОЛНЕНИИ ЕГО ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ*

Почему творчество Моцарта, «говорившего» на музыкальном языке, от которого человечество так далеко ушло в наше время, остается для нас столь дорогим и так высоко ценится нами до сих пор?

В искусстве люди руководствуются разными соображениями — иногда высокими, а порой даже низменными, скажем, честолюбием, жаждой успеха.

Некоторые смотрят на творчество прежде всего с точки зрения технических или художественных приемов, которые им кажутся новыми и интересными; и хотя на этой основе порой действительно удается создавать интересные произведения, однако когда новизна форм и приемов устаревает, такие сочинения умирают.

Но есть художники, для которых творчество является выражением их богатого внутреннего мира, и это позволяет им оставлять произведения, которые живут гораздо дольше, чем приемы, с помощью которых они созданы. Таким художником, который в творчестве раскрыл свою прекрасную душу, был Моцарт; если к этому прибавить, что он был едва ли не самым музыкально одаренным человеком из всех когда-либо существовавших на свете, то неудивительно, что он стал и одним из величайших композиторов. Нет ни одного серьезного музыканта или просто любителя музыки, который не любил бы Моцарта; мы знаем, как высоко ценили его, например, Глинка, Чайковский, Танеев... Известный французский композитор Гуно вспоминал, что, отличаясь в юности самолюбием, он говорил: «Я и Моцарт», сделавшись постарше, стал говорить: «Моцарт и я», а еще позднее уже говорил только: «Моцарт».

В творчестве Моцарта соединяются необычайная ясность и чистота содержания с безукоризненностью формы. При бесконечном мелодическом богатстве, он был одним из самых замечательных мастеров музыкальной ткани. Надо сказать, что очень благотворное влияние на него оказало прекрасное музыкальное воспитание, полученное от отца. Изучение произведений старых мастеров — Орlando Лассо, Палестрины, Баха, Генделя — все это помогло рождению его изуми-

* Публикуется по изданию: Пианисты рассказывают. Вып. 1. М., 1990. С. 155—158.

тельной контрапунктической техники. Моцарт отличался исключительной творческой плодовитостью, создав за тридцать шесть лет жизни неимоверное количество самых разнообразных произведений. Трудно придумать такую комбинацию известных в ту пору инструментов, для которой он не написал бы камерного произведения, и, слушая все их, не перестаешь изумляться мелодическому богатству и художественному совершенству музыки. Всем хорошо известно, что Моцарт был одним из величайших оперных композиторов. Если ранние его оперы тесно примыкают к итальянским, то в позднейших сочинениях этого жанра он в значительной степени явился родоначальником немецкой классической оперы.

Мы, пианисты, счастливы тем, что в творчестве Моцарта такое большое место занимают фортепианные произведения: около тридцати фортепианных концертов, сонаты и отдельные сочинения — вариации, фантазии, рондо...

Исполнение произведений Моцарта является для пианиста очень трудной задачей. Сочинения его отличаются исключительной прозрачностью, и поэтому каждый звук в них, как говорится, на счету, ничего нельзя скрыть ни педалью, ни преувеличенной силой — все должно быть абсолютно, предельно ясным. Поэтому большинство исполнителей, которые часто играют на эстраде очень сложные и технически трудные вещи, больше всего волнуются при исполнении Моцарта: очень трудно в немногих звуках уметь сказать так много...

Сложным и большим искусством для всякого исполнителя является умение увидеть и прочесть в нотах все, что в них имеется, тем более что у больших мастеров обычно написано гораздо больше, чем кажется на первый взгляд. Я где-то читал, что Гаршин знал наизусть «Евгения Онегина» и говорил, однако, что не было случая, чтобы, перечитывая «Онегина», он не заметил бы многого, на что прежде не обращал внимания. То же можно сказать по отношению к произведениям Моцарта. Когда становишься старше и немножко умнее, видишь, как много раньше не замечал и не понимал в оставленных им нотных знаках.

Огромный вред принесли редакторы сочинений Моцарта. Современные редакторы должны поступать так же, как художники, которые реставрируют старые храмы — снимают несколько слоев позднейших росписей и находят под ними старые фрески. К счастью, музыкальный текст от позднейших «подмалевываний» не гибнет.

«К счастью» — потому что очень многие думали, что они умнее Моцарта, что Моцарт не дописал того-то и того-то, не продумал лиг

и т. д. Должен сказать, что в этом отношении и я сделал немало ошибок. Моцарт в смысле лиг и динамических оттенков писал в нотах мало. Если у него идет непрерывное движение ровных нот, например шестнадцатых, он лиг большей частью не помечал; само собой разумеется, что эти ровные ноты надо играть *legato*. В своих старых редакциях сочинений Моцарта (как и во всех своих редакциях) я старался сохранить тот текст, который оставил Моцарт, но лиги изменял и дополнял — и тем самым совершал большую ошибку¹. В новом издании сонат Моцарта, которое готовится² к 200-летию со дня его рождения, мною будут восстановлены подлинные лиги по Urtext'у, который совпадает с рукописью Моцарта и первыми (прижизненными) изданиями. Начав вдумываться в скупое написанное Моцартом лиги, я увидел, до какой степени тонко Моцарт подходил к проблемам исполнения...³

При передаче сочинений Моцарта чрезвычайно трудно добиться совершенства звучания. Играя эту прозрачную музыку, можно лишь очень скупое пользоваться педалью: педаль сравнительно редко должна быть продолжительной — большей частью она лишь призвана подчеркнуть некоторые моменты; в то же время звучность ни в коем случае не должна быть сухой и жесткой. Очень трудно исполнение Моцарта именно из-за прозрачности музыки, скупой педали, когда каждый звук, взятый немножко слабее или сильнее, слышен особенно отчетливо, чего не бывает, если мы играем много нот с насыщенной педалью.

Часто думают, что Моцарта надо играть каким-то «сниженным» звуком, и чуть ли не «бормочут что-то себе под нос»; между тем мелодии Моцарта должны звучать очень напевно, светло. Чрезвычайно тонкого исполнения требуют все сопровождения. Во многих случаях Моцарт прибегал к примитивному сопровождению в виде «альбертиевых» басов и простых фигураций. Их исполнение очень трудно. Они должны звучать не механически, а помогать мелодии. Играя такой аккомпанемент слабее, нельзя относиться к нему безучастно, надо уметь

¹ Имеются в виду редакции фортепианных концертов Моцарта № 15, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 9 (изд. Юргенсона, переиздание 1925—1939 гг.) и фортепианных сонат (М., 1929).

² Издание это вышло в 1956 году.

³ Под Urtext'ом А. Б. Гольденвейзера имел в виду издание сонат Моцарта фирмой «Брейткопф и Гертель» с предисловием Е. Рудорфа, экземпляр которого хранится в его библиотеке.

оттенить каждую смену гармоний, причем все вместе должно звучать абсолютно органично. Кроме того, надо раз навсегда запомнить, что у Моцарта нет пассажей, что все его кажущиеся пассажи представляют собой мелодическую линию.

В творчестве Моцарта большое место занимают фортепианные концерты. Сам он почти не играл по два раза один и тот же концерт: если ему надо было выступить с оркестром, он сочинял для этого случая новое произведение. Так как он играл концерты сам и часто писал фортепианную партию в последний момент, запись ее иногда бывает менее тщательной в сравнении с партией оркестра: в ней отсутствуют оттенки, которые есть в оркестровой партии; об этом надо помнить, исполняя концерты.

Особо упомяну о моцартовских украшениях. Не говоря о том, что их необходимо играть правильно, надо сказать, что они предъявляют большие требования к исполнителю в художественном отношении. Очень часто звучание украшений напоминает вкусы дикарей — тех, что любят носить кольца в носу и вообще украшать себя предметами, которые больше того, что они украшают.

При исполнении украшений надо всегда помнить о том, что они не должны затемнять мелодическую линию. Надо проиграть ее без орнаментики, чтобы понять, что она собой представляет, и потом, добавляя украшения, играть их так, чтобы мелодия всегда оставалась основой. Особенно важно при исполнении медленных частей моцартовских сонат и концертов играть украшения неторопливо, чтобы они вливались в мелодию, а не звучали как «инородное тело».

Часто случается, что учащийся, окончив музыкальную школу или училище и поступая в консерваторию, приходит в класс к профессору и на вопрос о том, играл ли он Моцарта, с некоторым удивлением отвечает, что да, в пятом или шестом классе он играл такую-то сонату или концерт, явно считая, что Моцарт для него — давно пройденный этап; когда же все-таки даешь ему сочинения этого композитора, оказывается, что он не может хорошо их сыграть не только в художественном отношении, но и технически. Очень хочется, чтобы не приходилось сталкиваться с такими явлениями. Ведь исполнение сочинений Моцарта — одна из самых сложных задач для пианиста, как, впрочем, и для всякого музыканта-исполнителя.

Надежда Голубовская ОБ АРТИКУЛЯЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МОЦАРТА*

Пожалуй, ни один композитор не подвергался такому безграничному произволу редакторов, как Моцарт, особенно его фортепианные сочинения. Главным образом это касается артикуляции. Расставленные многочисленными редакторами штрихи резко отличаются от подлинных авторских. Очень наглядно это видно в советском издании под редакцией Калтата, перепечатанном с немецкого издания под редакцией Тейхмюллера, в котором редактор, за что мы ему благодарны, приводит одну над другой две системы штрихов — одна принадлежит Моцарту, другая — самому Тейхмюллеру.

Резкое расхождение бросается в глаза и не может быть объяснено небрежностью, наоборот, редактор последовательно зачеркивает всю артикуляцию Моцарта и заменяет ее иной.

Чем объяснить такое небрежение к авторской мысли? В одном издании просто говорится: лиги Моцарта не связаны с музыкальной фразой. Мыслимо ли это? Моцарт, этот совершенный гений, необычайно гармоничный, обладавший острым, математически четким мышлением, тончайшим чутьем, Моцарт писал свои лиги кое-как? Нельзя этому поверить.

В предисловии к новому изданию сонат Бетховена А. Б. Гольденвейзер говорит: «Хочется быть еще лучшим музыкантом, чтобы лучше понять намерения Бетховена». Не следовало ли бы применить эти мудрые слова и здесь? В чем ключ такого произвольного отношения к почерку, стилю, мысли одного из величайших гениев музыки? Почерк этот явно неприемлем для всех редакторов XIX века, а за ними и XX. Наш век не раз попадал в плен к затеям (часто салонного характера) XIX века. Но за последнее время он повернул обратно, к подлинникам. Восстанавливаются подлинные тексты Баха, старинной музыки, подвергавшейся всяческому разукрашиванию и сглаживанию. На основе верной предпосылки, что каждый авторский стилистический фак-

* Публикуется по изданию: Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Л., 1985. С. 21–29. (Ценный материал об исполнении украшений в музыке Моцарта и других композиторов содержится в этой же книге в статье «Что нужно знать о мелизмах», с. 5–21.)

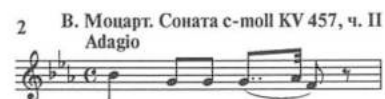
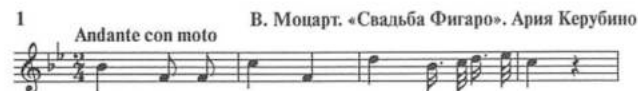
турный элемент тесно связан с содержанием, проводится работа по сдиранию налипшей шелухи ложных традиций XIX века. Из-под салонной мишуры Вильгельми выходит на свет обновленный Паганини, как произведение мастера, очищенное от мазков посредственности; штрихи виртуозов-скрипачей XIX века соскабливаются с суровых, мужественных штрихов бетховенского скрипичного концерта; авторская редакция «Бориса Годунова» изучается, публикуется и исполняется. Пора пересмотреть и отношение к Моцарту.

Для этого надо постараться понять, что так смущало редакторов, по какой линии шли их беззастенчивые поправки и каков же, наконец, подлинный смысл моцартовских штрихов, остававшийся столь непонятным в течение больше чем столетия. Повторяю, допустить небрежность, недодуманность, «халатность» со стороны Моцарта невозможно.

Первое, что бросается в глаза при сравнении хотя бы редакции Тейхмюллера (являющейся чрезвычайно типичной) и авторской, это тенденция к удлинению лиг. Лиги самого Моцарта представляются редакторам дробящими мелодию. Удлинение продиктовано стремлением к певучести, широте дыхания. Слов нет, певучесть — необходимое качество исполнения, певучесть свойственна Моцарту, творцу неувядаемых вокальных шедевров. Но петь можно разное, понятие певучести не исчерпывается понятием длинного дыхания, длинной мелодической линии. Поэтические изменения душевного настроения, свойственные романтическому веку, выразились в мелодическом разливе музыкальной формы. Не только самое чувство, но вольная отдача ему, растворение в нем привели к широкой напевности, бесконечности линии. Возьмем мелодию Шопена (ноктюрн Des-dur). На протяжении двух длинных тактов мелodia свободно разливается на тоническом трезвучии, опекает его при помощи гармонических задержаний, придающих мелодии остроту и выразительность. Да и в дальнейшем — весь период, ненадолго модулирующий, но возвращающийся к основной тональности, выражает одно душевное состояние. Ритм — плавный, мало изменяющийся. Характерно для Шопена и то, что окончание мотива часто является началом следующего, что не свойственно классической музыке. Подставить слова под шопеновскую мелодию было бы кощунством. Она не укладывается ни в диапазон человеческого голоса, ни в рамки дыхания. Она далека от человеческого произнесения. Скорее можно себе представить, что человек слушает пение внутри себя, не связанное никакими ограничениями.

Не то у Моцарта. Его инструментальная мелодика имеет прообраз в реально поющей мелодии — оперной арии, романсе, песне. Для нее характерна гармоническая действенность. Опорные мелодические точки неразрывно связаны гармоническим развитием.

Сопоставим следующие примеры:



В мелодии, как в песне, часты повторы одной ноты. Кажется, что подразумеваются слова, которых мы не знаем, настолько выразительно «разговаривает» мелодия Моцарта. Ее интонации — чаще всего оперно-вокальные. Интенсивная гармоническая жизнь мелодии придает ей динамичность, изменчивость, характеристичность (например в серенаде Дон Жуана). Быстрая смена характера, тонкая светотень сменяющихся чувств отличают говорящую мелодию Моцарта от льющегося смычка мелодии Шопена или Шумана, Рахманинова.

Шуберт также пишет для рояля в чисто песенной манере — у него часты повторы, свойственные песне. (Кстати, и Шуберт подвергается безжалостной стрижке редакторов «под один смычок».)

Чем же все-таки конкретно обусловлены короткие лиги Моцарта? Почему в его мелодиях, с их вокальной спецификой, невозможны длинные лиги — поют же певцы *voi che sapete* на одном дыхании?

Для того чтобы понять это, нужно понять значение штрихов в до-романтической музыке. Лиги Моцарта и Бетховена не представляют собой символ, знак акустического *legato*. Их функции тоньше и богаче. *Legato* — значит связно, связано в некое единство, а не просто в смысле непрерывности. Штрихи, их обозначения легче всего понять в смычковой музыке. Ноты, взятые на один смычок, как бы вытекают из первой ноты, извлекаемой атакой смычка. Они связаны с первой нотой, привязаны к ней. Искусство штриха — для скрипача краеугольный камень выразительности его игры. Леопольд Моцарт приводит 36 примеров различных штрихов для простой гаммы.

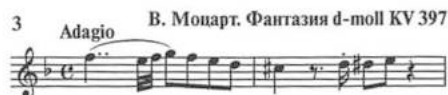
Группа нот связана и подчинена атакуемой ноте (это подчинение может быть обусловлено гармонически, интонационно, ритмически, часто по всем линиям вместе, но связывающая в группу значимость ее начала, на которое падает атака, остается в силе). Я имею в виду классический штрих в особенности. В позднейшей музыке перемена смычка часто обусловлена пределом его длины, и мастерство состоит в том, чтобы замаскировать, сделать переход незаметным, неслышим. Плавности связанных в одну группу нот противостоит самостоятельность, выпуклость *détaché*, *staccato* или *spiccato* — штрихов, в которых атакуется каждая нота.

Чем обусловлено деление на группы в мелодии? Мотивной структурой, гармонией, интонацией, ритмом и т. п. или совокупностью нескольких моментов.

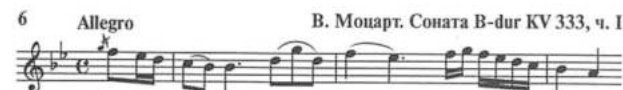
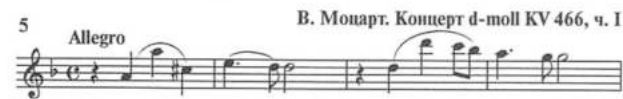
Фортепианные штрихи Моцарта следует рассматривать подобно скрипичным: не как формальную прерывность звучания, а как выразительный нюанс, объясняющий, подчеркивающий интонационное строение, гармоническое действие, ритмическую иерархию. Поскольку плавное, незаметное соединение двух штрихов (вверх и вниз) является одной из капитальных трудностей скрипичной игры, скрипачи, занятые техническим моментом, очень часто пренебрегают смысловой стороной штриха и убивают характер музыки отработанным техническим приемом.

Изучая штрихи Моцарта, убеждаешься в их закономерной последовательности и в тонкости нюансировки. Закономерности эти лежат в нескольких плоскостях.

1. Одна из характернейших черт письма Моцарта — атака гармонического задержания, иногда выраженного длинным форшлагом, иногда выписанного. Атака эта выражается новой лигой. Длинный форшлаг, диссонирующая вспомогательная нота, приходящая вместо аккордовой, — могущественное средство выразительности, не потерявшее силы и в наши дни. Если у Шопена мелодия незаметно всплывает в эти задержания (их много у Шопена, и они часто являются мелодической фигурацией разложенного в мелодии аккорда), то у Моцарта этот прием чаще встречается на новой гармонии или на другом положении аккорда. Этот прием мы встречаем и в старинной музыке, у Баха, и до него, а также и позднее, у Бетховена.



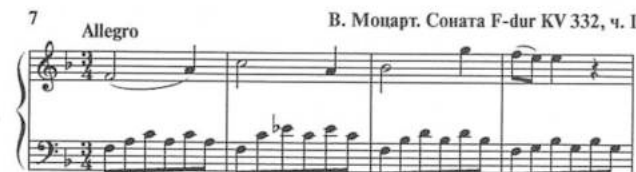
Диссонирующая нота как бы разрубает мелодию своей смелостью, неожиданностью и должна быть отделена, не должна сливаться с предыдущим течением мелодии.



Вспомогательная нота приходит вместо аккордовой, ее значимость и действенность подчеркивается атакой.

2. Перемена гармонии, опора мелодии на новую гармонию почти всегда влечет атаку, новую лигу.

Обычно редакторы лигуют эту фразу по два такта. Между тем уже такт 2 динамичен. Нота *do*, принадлежащая еще к фа-мажорному трезвучию, здесь является квинтой доминанты. В ней уже модуляционный перелом к такту 3 через доминанту. В левой руке органное действие развивается стремительно.

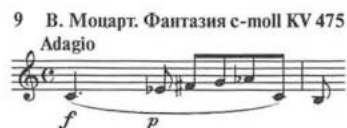


Эту-то стремительность и нивелирует излишняя плавность мелодии, выраженная лигами на два или даже на четыре такта. Слигванные такты 5–6 дают ощущение движущихся плавно кварт, подсказывают смягчающее двудольность мелодии *legato* вместо ясного гармонического последования, подтверждающегося имитацией в левой руке, когда правая четко обрисовывает и гармонию, и строго трехдольный ритм.



Атаки при помощи лиг подсказывают верное произнесение. В минорной вариации сонаты A-dur в оригинале первые два, а также последующие два такта под одной лигой — обусловлены единством гармонии, но такты 5–6 имеют разные лиги, подчеркивающие гармоническое движение — соответственно тоники и доминанты. Незадачливые редакторы создают искусственную симметрию тождественными лигами. Вступление гармонии, особенно в случаях секвентного или интонационно схожего ведения мелодии, подчеркивается зачастую *sforzato* и умышленно отрывается даже от вводного тона.

В фантазии c-moll аналогичные по рисунку мелодические ходы отделяются лигами, усиления атаки знаменуют поддержку, гармоническую опору, как бы включение других инструментов. И здесь редакторы тщательно смягчают действие атаки.



3. Затакт у Моцарта, как и у Бетховена, чаще имеет взрывчатый характер. В отличие от шопеновских всплывающих секст (ноктюрны Es-dur, E-dur), у Моцарта затакт чаще состоит из группы нот, но сильное время атакуется. Вообще же музыке Моцарта, как, впрочем, и Бетховена, более свойствен хорей — начало на сильном времени, особенно в медленных частях.

4. Не только после затакта, но и внутри музыкальной фразы сильное время часто атакуется. Впрочем, это соединяется обычно с пе-

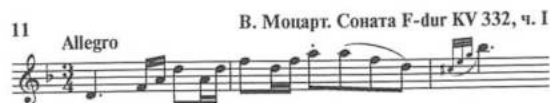
ременой гармонии, как мы видели в примере из сонаты F-dur. Вообще построение мелодии у Моцарта чаще ступенчатое, то есть мелодия редко движется длительно в одном направлении и редко охватывает большой диапазон, не изменяя направления, как это встречается у Шопена. Именно потому, что она возникает подобно мелодии со словами, она ближе к человеческой речи с ее частыми интонационными понижениями и повышениями.

5. Моцарт часто не пишет ни *legato*, ни *staccato*. Обычно в этих случаях редакторы услужливо пишут лиги. Между тем случаи эти закономерны. Если помнить, что между *legato* и *staccato* не только акустическая разница (слитность или прерывность звучания), а главным образом интонационная (то есть зависимость группы нот от атакующей, наличие иерархии или же подчеркнутая обособленность каждой ноты), если не формально, а по существу внутреннего смысла подходить к штрихам, то мы оценим необходимость и тонкую значимость штриха, соответствующего *détaché* на скрипке. Штрих этот употребляется Моцартом в различных случаях, например с целью драматизации мелодии.



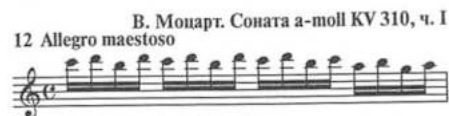
В приведенной мелодии — разнообразная артикуляция. В тактах 1–4 подвижный ритм, взволнованная смена трепетных *staccato* и мягкого разрешения диссонирующего задержания. В такте 5 мелодия драматизируется. Отсутствие лиг, атака на каждой ноте придает каждому звуку весомость, внутреннюю силу. В своем сдержанном, по сравнению с началом, ритме она именно весомостью своей противопоставит первым четырем тактам, заключает их более значительно, более драматично.

Во всех удобно написанных пассажах редакторы ставят лиги. Между тем пассажи, в которых отсутствуют лиги, то есть пассажи *détaché* отличаются по смыслу от пассажей, слигванных автором. Пассажи, представляющие разложенное трезвучие или септаккорд, обычно не связываются Моцартом. Значение их скорее ритмическое, нежели мелодическое.



Энергия этой музыки подчеркивается штрихом *détaché, legato* ее «обескровливает». Гармоническая фигурация в левой руке лигуется в зависимости от характера музыки. В этом действенном, волевом фрагменте и левой руке не предписано *legato*. А в минорной вариации сонаты A-dur лиги левой руки совпадают с лигами правой руки.

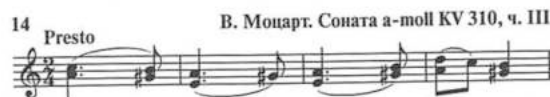
Но не только в аккордовых фигурациях, а и в чисто мелодических Моцарт также различает штрихи.



Пассаж здесь написан без лиг, и это естественно. Можно себе представить, что хотя этот пассаж пульсирует в ритме шестнадцатых, но мелодия движется в ритме восьмых. Продолжение пассажа *legato*; каждая группа из четырех нот, подобно группетто, опирается на первую.



6. Короткие лиги имеют иногда чисто декламационное значение.

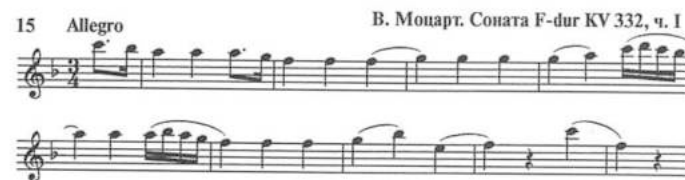


Задыхающаяся тревога этой музыки отражается этим штрихом, который редактор спокойно объединяет в общую лигу, отчего вконец утрачивается характер музыки. Особенно интересно отсутствие лиги, объединяющей начало с последней четвертью в такте 4, которого редактор просто не заметил и по ложной аналогии вставил лигу в автор-

ский текст¹. Настойчивая, упрямая тоника сменяется доминантой на коротком дыхании слабого времени такта 4. Атака при помощи снятой лиги ее подчеркивает, и снова музыка мчится дальше.

7. Штрихи зачастую служат разнообразию, противопоставлению, регистровке, инструментровке. Иногда это как бы украшения в колоратурной мелодии — смена штрихов делает более выразительной длинную вокальную линию.

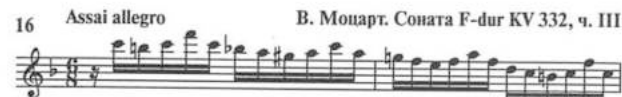
В сонате F-dur различие штрихов дает своеобразную инструментровку: после струнного начала звучат будто бы деревянные духовые.



Неполное *legato* подчеркивает и более раздельное звучание флейт и синкопическую лигу внутри мелодии. В вариантном продолжении варьируется и артикуляция.

В трио Менуэта сонаты A-dur Моцарт тонко и остроумно «инструментует». Первая фраза обозначена сначала (когда мелодия звучит в одной правой руке) *legato*. При повторении — *legato*, только октавой выше, в левой, правая же в прежнем регистре играет *non legato*, что дает прелестный колорит.

8. Между полным *legato* и *staccato* большой диапазон различных длительностей каждой ноты, да и *staccato* может носить разный характер, быть грациозным, летучим, острым и т. п. Четверть, исполняемая стаккато, как правило, длиннее восьмой или шестнадцатой. Но шестнадцатые, обозначенные *staccato* в колоратурном пассаже, мягче, вокальнее, чем отрывистые восьмые в энергичной музыке. *Détaché* также может быть острым, энергичным, как в пассажах третьей части сонаты F-dur.



¹ Речь идет о редакции Тейхмюллера — Калтата, предлагающей две системы артикуляции, авторскую и свою. — Прим. автора.

И певучим, мягким, как в побочной партии третьей части сонаты F-dur. Все определяется верно понятым характером.

Особенно тонкая, неуловимая, изменчивая, но определяемая точными словами манера присуща исполнению мелодии, разделенной лигами. Не следует забывать, что начало лиги — это начало смычка. А иногда — новое слово. Рука, исполняющая лигу, должна почувствовать атаку, перевоплотиться в смычок, произнести согласную. Иногда лиги можно даже связывать педалью, если уловлен психологический, речевой характер штриха. Рука, поднятая после лиги, более активно берет следующую ноту или начало новой группы.

Указания Моцарта дают неисчерпаемый материал для исполнителя. Чем больше вдумываешься, вернее, вслушиваешься в эти указания, тем больше пищи для творческого воображения, тем ярче блещет неистощимая палитра совершенного гения, которому чужд всякий произвол, случайность, недоделанность.

Кроме явно смысловых, необходимых для характера музыки штрихов, некоторые штрихи предлагаются Моцартом как наиболее выразительные — это запись авторского исполнения. Возможно, это один из замыслов; возможно и даже наверное, Моцарт сам менял при исполнении штрихи там, где они являются просто украшением. И в тексте, при повторениях, Моцарт предлагает иногда разные варианты и самого текста, и артикуляции. Исполнитель вправе иногда по своему вкусу (излюбленное во времена Моцарта выражение *con gusto*) менять штрихи, но не прежде, чем он тщательно изучит, чем продиктован авторский замысел, есть ли он один из возможных способов исполнения или неразрывно слит с текстом и является неотъемлемой его частью.

О СТИЛЯХ И АВТОРСКИХ ОБОЗНАЧЕНИЯХ ПЕДАЛИ. МОЦАРТ*

Какая глубина!

Какая смелость и какая стройность!

Пушкин

Музыка Моцарта, хотя и пронизанная полифоническим мышлением, в основном развивается на гармонической основе. И несмотря на то, что педаль здесь еще нельзя назвать фактурно-необходимой, она все же служит не только красочным, но и гармоническим целям. Потребность в педали ощущалась еще до ее появления. Леопольд Моцарт (отец Вольфганга) в своей книге указывает, что басы в гармонических фигурациях сопровождения можно придерживать пальцами, увеличивая этим их ритмическую длительность.

Молоточковое фортепиано появилось при жизни Моцарта. Обозначения — *f*, *p*, *crescendo* говорят о том, что он имел его в виду при издании своих произведений. На клавесине эти указания могут обозначать лишь разные клавиатуры, но Моцарт их применяет для одной руки и текучей фактуры. Все же эти произведения исполнялись и на клавесине, и поэтому у Моцарта нигде педаль не является частью текста подразумеваемой, как у Листа или Шопена. Тем не менее красочная роль ее уже довольно значительна. Она лишает гармоническое сопровождение ударной сухости, придает мелодии певучесть и звонкость. Музыка Моцарта имеет иногда еще вполне клавесинный характер, например в его вариациях, напоминающих по складу вариации Генделя или Рамо. Педаль в них нажимается обычно не до конца, вернее, очень слабо, ибо ткань прозрачна и подвижна, содержит много гаммообразных пассажей (хотя и здесь Моцарт часто проявляет большую смелость и контрастность).

В сонатах, фантазиях и концертах Моцарта его воображение часто выходит за рамки клавесина и тогдашнего, еще очень скромного, фортепиано. Надо полагать, он был бы очень доволен, если бы мог исполнять свои сочинения на современном нам «Бехштейне» или «Стейнвее». Его фортепианная музыка часто — как бы осколки его

* Фрагмент работы «Искусство педализации» публикуется по изданию: Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Л., 1985. С. 98 — 101.

грандиозных творений — симфонических и, особенно, оперных, — вдохновлена большим размахом чувства, полна блистательно ярких характеристик. Она жива и трепещуща и в наше время. Ошибочно стремиться к так называемому «стильному» исполнению в манере прабабушкиной табакерки. Это не стиль, а ложная стилизация, воссоздающая парики и кринолины, а не живое, горячее сердце гения, о котором Пушкин сказал устами Сальери: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь». «Он страстен, но сохраняет рыцарские формы» (Бузони). Его совершенное чувство формы, «почти сверхчеловеческое», по выражению Бузони, толкает часто недальновидного и неглубокого исполнителя на внешнюю закругленность, внешнее изящество как самоцель. Рассмотреть и почувствовать его пламенную душу сквозь эти «рыцарские формы» труднее, чем у Бетховена, ломающего все преграды, или у Чайковского, свободно изливающего свои чувства.

Слух наш воспитан звуковым объемом нашего рояля, его динамическими возможностями. Искусственное их обеднение в угоду условному стилю воспринимается нами как условная, бедная красками выразительность. Такие чисто симфонические места, как Allegro a-moll или Presto g-moll Большой фантазии c-moll, пунктированная вариация последней части концерта c-moll, требуют большой звучности и полной красочной педали. Но это не значит, что педаль должна превратиться в сливающую гармоническую — романтического периода. Она больше всего нужна как динамическая краска и ритмическая поддержка. В пунктированной вариации концерта нельзя смазывать остроту *staccato* левой руки, противостоящего аккордам правой. Возможно различное решение этой задачи. Или педаль полная, одновременная и короткая, или же более длинная, очень слабо нажатая; но в обоих случаях прямая, чтобы сразу охватить аккордовые опорные точки. То же и в других приведенных примерах. В начале Большой фантазии c-moll педаль сообщает оркестровую полноту акцентированным началом, но в последующем *p legato* фантазии педаль меняется с каждой нотой, чтобы не слить и не превратить в ломаный аккорд мелодические унисоны. В начале сонаты c-moll полная педаль окрашивает первое с, в дальнейшем тема, разумеется, играется без педали, чтобы не разрушить характеристики волевого *staccato*. Однако на опорном с такта 2 возможен мимолетный педальный акцент, чтобы сразу установить четырехчетвертное строение и чтобы интонационная вершина темы — es — не потеряла летучести слабого времени. Но в фантазии c-moll № 2 раскинутые на три с половиной октавы арпеджио, вероятно, задуманы уже на педали.



Первое мелодическое *g* еще должно опираться на басовое с, которое затем движется на *d* (через октаву) и на *es*. Все же надо дать мелодическому *g* позвучать и одному, то есть снять педаль несколько раньше продолжения мелодии, чтобы последующий ход не столь резко прозвучал в вакууме после насыщенной звучности трехоктавного арпеджио.

Но далеко не всякое арпеджио имеет у Моцарта специфически гармонический смысл. Именно аккордовым фигурациям в быстром темпе зачастую свойствен волевой ритм, требующий четкой раздельности *non legato*. Например, в первой части сонаты F-dur d-moll'ный отрывок должен звучать в манере, соответствующей *détaché* на скрипке.



Лиги, объединяющие мелодический ход и вписанные в некоторых (увы, многих) изданиях, фальшивы, противоречат скандированному характеру энергично завоевывающих высоту шестнадцатых. Педаль нужна только изредка — красочно-ритмическая, короткая, чтобы сохранить рельефность мелодических контуров и отчетливость произнесения.

Такое же мелодически-суровое значение имеют и арпеджио уменьшенного трезвучия в концерте c-moll и нисходящие ломаные трезвучия в сонате для двух фортепиано и многие другие подобные места.

Артикуляция занимает большое место в выразительной сокровищнице Моцарта. Иногда это — оркестровка, иногда — смычковые штрихи, часто — вокал в разнообразных проявлениях — *bel canto*, оперные характеристики — то драматическая, то шаловливо-лукавая

музыкальная речь (часто можно встретить Сюзанну в его сонатах), то колоратура.

Частая смена лиг в певучих местах, как и паузы внутри мелодии — своеобразная моцартовская манера, — придают его музыке особую вокальную выпуклость. Следует остерегаться сливать pedalю паузы в таких местах, как побочная партия сонаты F-dur или Adagio f-moll.



Подробный разбор артикуляции в произведениях Моцарта здесь неуместен. Существенно то, что лиги Моцарта полны значения и требуют любовного изучения и исполнения. Лиги эти не обязательно означают разрыв звучания, они подсказывают рукам верную ритмику и динамику произнесения. Воздушная педаль иногда связывает мелодию вопреки отрыву руки от клавиш, как, например, во второй, медленной, части упомянутой сонаты F-dur.

Как в чисто клавесинной музыке, так и здесь педаль служит и четкому штриховому противопоставлению. В основном применяется неполная педаль, в частности потому, что при частой в этой музыке смене штрихов разница между pedalной и беспедальной звучностью будет не столь ощутима.

Тонкость и разнообразие моцартовской фактуры естественно требуют тонкости и разнообразия педализации.

Пристальное изучение и вкус подскажут верное ее применение. Недаром Моцарт часто упоминает в оценке музыкантов-исполнителей вкус. *Con gusto*¹ — большая похвала в его устах. Изучать же надо не только фортепианные его произведения, но оперы, симфонии, квартеты — для лучшего понимания дальности прицела его клавирной фактуры.

¹ Со вкусом.

Ева и Пауль Бадура-Скода ИМПРОВИЗАЦИОННОЕ ОРНАМЕНТИРОВАНИЕ В ФОРТЕПИАННЫХ КОНЦЕРТАХ МОЦАРТА*

Фортепианные концерты Моцарта ставят перед исполнителем ряд проблем, разрешение которых связано со значительными трудностями. Но преодолеть их заманчиво: концерты требуют от интерпретатора творческой инициативы, нередко далеко выходящей за пределы одного лишь понимания и воспроизведения текста. Нотная запись Моцарта нуждается в разного рода дополнениях, и если, как этого часто требуют, только лишь точно следовать нотам, окажется невозможным добиться «истинно моцартовской» интерпретации.

Моцарт не любил записывать созданные им произведения: «все уже сочинено, но еще не записано», — часто сообщал он отцу. Нотация была для него в большинстве случаев чисто механической работой, которая отнимала время, необходимое для создания новых произведений. Поэтому везде, где только возможно, он использовал всякого рода сокращения. Нередко его принуждал к этому и недостаток времени, так как, не имея охоты записывать ноты, он все время откладывал запись на более поздний срок¹.

В монографии Эйнштейна о Моцарте имеются следующие строки: «Ни об одном его концерте мы с полной точностью не знаем, как он его играл. При его жизни было опубликовано только четыре². В ав-

* Раздел исследования Е. и П. Бадура-Скода публикуется по изданию: *Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта*. М., 1972. С. 190–203.

¹ Ср.: *Abert H. Mozart*. В. II. S. 120 и следующие; *Einstein A. Mozart's Handwriting and the Creative Process*. Ср. с рассказом о первом исполнении скрипичной сонаты KV 454: Моцарт, как известно, играл фортепианную партию, имея перед глазами незаполненные нотные листы, на которых им была записана лишь партия скрипки.

² Эйнштейн ошибается. Согласно составленному им самим тематически-хронологическому указателю, при жизни Моцарта появились семь его концертов. Это концерты: D-dur (KV 175), Париж, Бойер, около 1784, с рондо D-dur (KV 382) в качестве заключительной части; F-dur (KV 413), A-dur (KV 414), C-dur (KV 415), опубликованные у Артари в Вене в 1785 г. и почти сразу же вслед за этим у Шмидта в Амстердаме; D-dur (KV 451), Париж (Бойер?), около 1785; G-dur (KV 453) Шпейер, Бослер (как оп. IX), около 1787; B-dur (KV 595), впервые напечатанный в 1791 г. у Артари в Вене.

тографах он со всей тщательностью размечал оркестр, сольную же партию — не всегда: в его интересы вовсе не входило выписывать ее; он не хотел вводить в искушение недобросовестных подражателей. Сам-то он знал, что ему надо играть. Партия солиста в том виде, в каком она имеется, во всех случаях заключает в себе только набросок того, как ее в действительности следует исполнить; партию эту обязательно требуется оживить»¹.

В известной мере это должно повлечь за собой проявление композиторской инициативы интерпретатора, особенно в тех случаях, когда Моцарт из-за недостатка времени не записал партию фортепиано полностью. Так, в автографе «Коронационного концерта» D-dur (KV 537) почти всюду отсутствует партия левой руки, что не дает, конечно, основания предположить, будто Моцарт хотел написать «концерт для одной правой руки». Следовательно, надо везде добавить сопровождение.

Практиковавшееся в ту эпоху так называемое колорирование музыкального текста также нужно порой использовать в произведениях Моцарта. Еще Рейнеке² в 1891 году указал, что Моцарт в фортепианных сонатах и пьесах большей частью видоизменял медленные темы и певучие мелодии при их повторении и особенно тогда, когда тема проводилась больше трех раз (как, например, в рондо a-moll KV 511), всегда вводил какие-нибудь варианты и украшения. В концертах же, когда такого рода темы повторяются, они обычно нотированы совершенно одинаково. Рейнеке совершенно справедливо высказал следующее предположение: Моцарт — то ли потому, что ему это было удобнее, то ли из-за отсутствия времени — записывал тему без всяких изменений; но не играл ее одинаково, а — в угоду прихотливому вкусу эпохи, любившей украшения, и в соответствии с собственной фантазией — вносил в нее варианты. Рейнеке обосновывал свое утверждение указанием на темы концерта для двух фортепиано Es-dur (KV 365), которые при повторении имеют, в виде исключения, выписанные варианты. Ясно, по какой причине Моцарт именно здесь выписал варианты: он не мог предположить, что оба исполнителя будут

одинаковым образом варьировать, иными словами, одинаково импровизировать. Певучие мелодии, встречающиеся в какой-либо части только один раз, Моцарт также украшал при исполнении. Об этом свидетельствует сохранившийся — как исключение — такого рода вариант. 9 июня 1784 года Моцарт пишет отцу:

«...— То, что в Andante концерта ex D (KV 451. — Авторы) к соло in C, о котором была речь, надо что-то добавить, — это совершенно верно. — Я пришлю это ей [сестре], как только смогу, вместе с каденциями...»

Мелодия без украшений звучит так:



и вариант Моцарта:



Отсюда, с одной стороны, следует, что Моцарт при исполнении своих концертов иногда импровизационно украшал мелодии медленных частей; с другой же стороны — что он не очень-то охотно предоставлял это право другим исполнителям (в противном случае он доверил бы колорирование темы своей сестре; однако он специально послал ей собственную версию орнаментирования).

По имеющимся сведениям о музыкальной жизни Вены второй половины XVIII столетия, обычай украшать и изменять нотный текст соответствовал духу времени. Среди других пишет об этом обычае Диттерсдорф в своей автобиографии. Он находит его прекрасным и достойным защиты, но только в применении к фортепиано и к тому же у таких мастеров, как Моцарт и Клементи. Он сетует, однако, на то, что и менее одаренные музыканты осмеливаются, к сожалению, импровизировать: «...заранее знаешь, что всюду в концертах, в которых

¹ Einstein A. Mozart, sein Charakter, sein Werk. S. 417. Аналогичная ситуация у Бетховена. Автограф его концерта c-moll содержит в некоторых местах лишь эскизные наброски фортепианной партии. Если бы концерт этот не был издан, мы имели бы лишь приблизительное представление о том, как Бетховен его играл.

² См.: Reinecke C. Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Clavier-Conzerte. Leipzig, 1891.

будет звучать фортепиано, придется выслушивать темы, обвитые украшениями»¹.

Еще меньше этот обычай тогдашнего времени нравился Леопольду Моцарту:

«Некоторые люди воображают, что на свет появится нечто изумительно прекрасное, если в *Andante cantabile* они обовьют ноты украшениями и из одной ноты сделают несколько дюжин. Подобные "нотобийцы" обнаруживают неспособность критически отнестись к себе и дрожат, когда им приходится выдерживать длинную ноту или всего-навсего певуче сыграть несколько нот, не внося свои привычные, нелепые и смешные штучки»².

Диттерсдорф и Леопольд Моцарт жаловались на «излишества» в интерпретации тогдашних артистов. Но они были бы поражены бездумной или чересчур осторожной манерой игры большинства современных исполнителей, часто передающих лишь скелет мелодии. Без оживляющих вспомогательных нот «лучшее пение... становится пустым и однообразным», — писал Ф. Э. Бах³. Сказанное относится и к некоторым местам в произведениях Моцарта.

Решение вопроса «где и как надо украшать?» требует, однако, от интерпретатора высокоразвитого чувства ответственности. К счастью, во многих сочинениях Моцарт оставил нам ценные образцы своего искусства орнаментировать мелодии. Мы должны изучить их как можно тщательнее.

Помимо уже упомянутых примеров из концерта для двух фортепиано *Es-dur* (KV 365) и концерта *D-dur* (KV 451), интересный материал дает сопоставление автографа и первого издания следующих произведений: репризы *Adagio* из сонаты *F-dur* (KV 332) и вариации XI (*Adagio*) из финала сонаты *D-dur* (KV 284). (По сравнению с автографами тексты печатных изданий в обоих случаях обогащены; в этих обогащениях ясно ощущается творческий почерк Моцарта. Обе версии, автограф и первое печатное издание, для удобства сравнения во многих изданиях напечатаны одна над другой.) К этому надо добавить: варьи-

рованные репризы во второй и третьей частях концерта *C-dur* (KV 415) (ср. в третьей части такт 50 и последующие с тактом 22 и последующими); варьированные репризы в *Andante* скрипичной сонаты *B-dur* (KV 454), в *Adagio* сонаты *c-moll* (KV 457)¹, в рондо *a-moll* (KV 511) и т. д.

Эти примеры свидетельствуют о том, что Моцарт был крайне сдержан в искусстве орнаментирования и что в его версиях, включавших украшения, никогда не было излишеств². Начало темы он оставляет неизменным и редко вносит какие-либо существенные варианты ранее третьего такта. И при дальнейшем проведении темы он также сохраняет в неизменном виде целые такты.

Еще более показательны те примеры из медленных частей концертов, в которых фортепиано повторяет мелодию, звучавшую раньше у струнных или духовых инструментов.

Орнаментальное обогащение при повторении мелодии в фортепианной партии следует, вне сомнения, рассматривать как принцип стиля; причиной обогащения скорее послужила естественная необходимость усилить выразительность, нежели желание продлить короткий фортепианный звук.

И напротив, везде, где при повторении мысли, сказанной оркестром, партия фортепиано явно бедна, нужно, говоря словами Моцарта, «что-то добавить»³.

Там, где ритмический мотив повторяется в неизменном виде два раза или больше, Моцарт, по-видимому, во многих случаях предполагал орнаментальное обогащение. Интересный пример такого рода находим в концерте *C-dur* (KV 503). Набросав вначале первое соло (с такта 96), Моцарт позднее тщательно выписал его на вставленном в партитуру листе, очевидно, отвергнув первоначальную запись как слишком схематичную.

Позднейшее изложение на шесть тактов длиннее первоначально-го. Возможно, что Моцарт сделал набросок только для того, чтобы на вставленном листе добиться ясного разделения на такты.

¹ *Dittersdorf C. Lebensbeschreibung*, Leipzig 1801. S. 47. Дальше Диттерсдорф пишет: «Становится прямо-таки тошно, когда слышишь, как безродные юнцы, рискуя сломать себе голову, берутся за то, что по плечу лишь мастерам, и хочется убежать, когда слышишь их незрелую, сумбурную игру, видишь их кошачьи ужимки...»

² *Mozart L. Violinschule*, I/III *Musikalische Kunstwörter*, Anm. (n).

³ *Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, 2 Auflage. Berlin, 1759. Capitel II, Abteilung I, §1.

¹ В недавно найденной копии этой сонаты, содержащей вставки, сделанные рукой автора, повторения даны без изменения.

² Орнаментирование, которое Алоиз Фукс (1799—1853) рекомендовал в *Adagio* из концерта *A-dur* (KV 488), принять, таким образом, нельзя, так как оно сделано не в стиле Моцарта. (Автограф Фукса в настоящее время находится в Западногерманской библиотеке в Марбурге.)

³ Ср. с этим: *Reinecke C. Op. cit.* S. 12 и следующие; Ф. Блюме. Предисловие к партитуре этого концерта в издании Эйленбурга.

Первые пять тактов записаны в наброске так¹:



В чистовике они выглядят так (согласно автографу):



Вполне возможно, что и в первой части «Коронационного концерта» D-dur (KV 537), записанного, как известно, только эскизно, Моцарт в тактах 265 и последующих имел в виду варьирование (скромное) при секвентных повторениях мотива, ранее проходившего в тактах 263–264.

В Allegro дополнения большей частью необходимы там, где в партии фортепиано движение неожиданно обрывается без видимой причины. Подобные дополнения должны, разумеется, звучать по-моцартовски, насколько это возможно, и их можно считать удавшимися только в том случае, если слушатель не замечает вмешательства чужой руки.

В дальнейшем мы хотим дать некоторые советы относительно того, как «разукрасить» те немногие места, в которых сделать это представляется необходимым.

В третьей части концерта Es-dur (KV 482) ряд мест намечен эскизно, как, например, такты 164–172. Здесь, выписав в 17 тактах пассажи шестнадцатыми, Моцарт указал в следующих 9 тактах только некий остов в виде длинных нот:

¹ Факсимиле взято из *Schünemann G. Musikhandschriften von J. S. Bach bis Schumann*. Atlantis Verlag, Berlin; Zürich, 1936. Таблица 42. Ср. также: *Gerstenberg W. Zum Autograph des Klavierkonzertes C-dur, K. 503 (Mozart-Jahrbuch 1953. Salzburg, 1954. S. 38 и следующие)*.



Эти такты прозвучат в высшей степени странно, если их не заполнить виртуозными фигурациями, примерно так:



Незначительное нарушение диапазона моцартовского фортепиано в такте 4 нашего примера мы считаем возможным. В другом изложении его удастся избежать¹:



¹ Изложено по образцу тактов 334–342 в финале концерта B-dur KV 595.

И в *Andantino cantabile* той же части (такты 218–253) Моцарт только эскизно записал партию фортепиано. Это заметно с первого взгляда хотя бы потому, что фортепианная партия полностью (за исключением такта 249) совпадает с партией первых скрипок. Конечно, можно играть фортепианную партию так, как она записана (и как ее большей частью играют), но маловероятно, чтобы это соответствовало намерениям Моцарта.

Не может же быть, чтобы, вопреки всем обычаям, в концерте для фортепиано, да еще в самом выразительном месте, солирующий инструмент оставался в течение трех минут бесстрастным и бессмысленно играл вместе со скрипками их партию. К тому же совсем не в стиле Моцарта при варьированном повторении фразы сокращать, а не расширять фигурацию (ср. такт 240 с тактом 248). В то время как паузы в верхнем голосе в тактах 238–239 заполнены фигурацией восьмыми у первого фагота, при буквально точном исполнении аналогичных мест (такты 246–247 и 250–251) возникли бы ничем не мотивированные ритмические «дыры». И наконец, в тактах 248–249, наметив небольшие отклонения от партии струнных, Моцарт в общих чертах указал этим, что партия фортепиано не должна звучать идентично партии струнных.

Гораздо труднее ответить на вопрос: что же здесь, собственно говоря, нужно добавить? Но и тут можно найти точки опоры, обратившись, например, к поучительному сравнению с эпизодом *As-dur* в *Larghetto* из концерта *c-moll* (KV 491), построение которого очень похоже на построение этого *Andantino*.

В обоих случаях мелодию в *As-dur*, которую исполняет кларнет, повторяет фортепиано в сопровождении струнных. В концерте *c-moll* (KV 491) партия фортепиано при повторении скромно колорирована. В начальные такты, как мы уже говорили, Моцарт не вводит никаких изменений. Поэтому и в *Andantino cantabile* из третьей части концерта *Es-dur* (KV 482) надо начинать колорирование, самое раннее, с третьего такта:



или, если быть еще осторожнее, лишь с пятого такта:



Во второй части мелодии колорирование должно быть еще сдержаннее. Мы полагаем, что предложенные украшения по количеству своему являются максимальными; это скорее «переизбыток», нежели «недостаток» добавлений. Спокойный характер красивого *Andantino* не должен быть нарушен.

Если исполнитель не хочет, чтобы в тактах 242–245 партия фортепиано снова следовала за партией скрипок, он может ввести трель, наподобие той, какая имеется в начале фортепианного соло в *Andante* концерта для двух фортепиано *Es-dur* (KV 365). Гармоническое и метрическое построение (такт 246 и дальше) также напоминает вторую часть концерта *Es-dur* (KV 365) — такты 89–94 и, следовательно, такты 99–101, которые тут богато фигурированы.

Такт 241 и последующие:

11

(В первых четырех тактах приведенного примера удвоение мелодии в левой руке может показаться несколько смелым, однако такие удвоения встречаются у Моцарта очень часто. Ср. концертное рондо D-dur KV 382, такты 97 – 120.)

Наконец, в этой части концерта должны быть дополнены также такты 346 – 347 и 353 – 356:

12 Allegro

Напротив того, когда тема рондо возвращается в последний раз и проводится в унисон с флейтой и валторной (такты 387 и последующие), не требуется виртуозных добавлений, так как такого рода способ «прощания» у более позднего Моцарта встречается нередко (ср. концерт c-moll KV 491, вторая часть, такты 74 и последующие; концерт B-dur KV 595, вторая часть, такты 103 и последующие).

И во вторую часть концерта A-dur (KV 488), начиная с такта 80, нужно внести некоторые добавления¹. Анализ этого места показывает, что фортепианное соло от такта 76 представляет собой вариацию на предшествующее tutti. Начиная с такта 81, там, где в соответствующем месте tutti — вершина мелодической линии, фигурация у фортепиано отсутствует на протяжении двух тактов; в партии фортепиано записаны квартовые и квинтовые ходы, которые обычно встречаются только в басах. В такте 80 внезапно обрывается и столь характерное для предшествовавшего tutti движение восьмых в средних голосах. Если обратиться к звучности этого места, то нетрудно заметить, что каждая вторая половина такта в партии фортепиано заглушается первым кларнетом. Принимая во внимание значительно более слабую звучность моцартовского фортепиано, приходим к выводу, что при буквальном исполнении этого места вторая половина такта совсем не была бы слышна. Образец для необходимого расцветивания этого отрывка находим в Andante концерта C-dur (KV 467). Там, начиная с такта 12, у первых скрипок — абсолютно схожие по строению, хотя ритмически и несколько более интересные, секвенции из нисходящих квинтовых и квартовых ходов:

13

¹ Уже упоминавшаяся копия концерта A-dur (KV 488), сделанная А. Фуксом, служит, между прочим, доказательством того, что в начале XIX столетия были еще живы приемы колорирования музыкального текста, принятые во времена Моцарта. Тем не менее предложенные Фуксом украшения, как уже говорилось, не заслуживают рекомендации.

Когда позднее (в такте 45 и последующих) фортепиано повторяет этот мотив, оно играет (естественно!) фигурации, и скачки на кварту вверх все время мелодически заполняются:



В нашем случае возможно приблизительно такое исполнение:



Теоретически говоря, можно было бы, по аналогии с предшествующим *tutti*, изложить такты 81 и дальнейшие двухголосно.

Но если бы Моцарт этого желал, он выписал бы, вероятно, сам подобный вариант:



Следующий за этим местом фрагмент (такты 85 и дальнейшие) и без орнаментирования (именно без орнаментирования) имеет такой серьезный патетический характер, что лучше оставить его нетронутым. Конечно, в такте 90 снова возникает опасность, что вступившие деревянные заглушат фортепиано и, например, последнее *eis* нельзя будет расслышать. Мы полагаем, что не согрешим против духа Моцарта, если такты 90–91 будем играть так:



(Это орнаментирование нельзя, однако, считать необходимым.)

Концерт с-moll (KV 491) Моцарт, как известно, записывал особенно поспешно, второпях, о чем свидетельствует автограф, местами неразборчивый, с огромным количеством исправлений. Нас не должно удивлять, что и в этом произведении некоторые пассажи намечены только эскизно. В рукописи такты 141–146 третьей части записаны так:



Само собой разумеется, что четверти в левой руке (такты 142–144) надо «расписать» и играть как гаммы. Такое изложение находим в лучших изданиях этого концерта (Петерса, Штейнгребера, Эйленбурга и т. д.)¹. Интересно, что в аналогичных местах несколькими тактами дальше Моцарт старался облегчить себе запись. Там, где должны были быть обычные гаммы, он сокращал запись; там же, где они были нежелательны, выписал шестнадцатые:

¹ Непонятно, почему Г. Ф. Редлих в своей редакции этого концерта, вышедшей в издательстве Boosey and Hawkes, считает, что необходимо слепо следовать автографу и что в записи Моцарта не имели места сокращения. Моцарт не мог без всякой видимой причины, да к тому же еще в вариации, внезапно прервать такого рода движение шестнадцатых. Это было бы еще объяснимо, если бы совпадало с появлением нового мотива в верхнем голосе (такт 141). Но нельзя верить тому, что Моцарт пожелал в четыре раза замедлить движение шестнадцатых именно во втором такте мотивной цепи (такт 142). Мнение Редлиха, согласно которому «thematic diminution» [«сжатие тематизма» (англ.)] в такте 145 свидетельствует о желании Моцарта дать в предыдущих тактах четверти, — неосновательно, так как такт 145 является кадансирующим; при этом и правая рука прерывает фразу, которую до того исполняла на протяжении четырех тактов. К тому же изменяется ритмический рисунок оркестрового сопровождения.

19



Эти такты требуют дополнений, которые и находим в большинстве изданий. Если бы с буквальной точностью придерживаться набросанного Моцартом текста, получилось бы довольно странное ритмическое построение.

Такты 261 — 262 и 467 — 470 в первой части того же концерта по характеру нотной записи очень напоминают приведенный первый пример из концерта Es-dur (KV 482). Казалось бы, можно заполнить эти такты приблизительно так:

20



Однако мы считаем оригинальный текст более сильным, героичным.

Было бы поистине грубой ошибкой заполнять у Моцарта все большие скачки. Он очень любил непосредственное чередование «высокого» и «низкого». Эти большие скачки — типичный признак его стиля, и они часто придают его музыке неслыханный простор. Стоит только напомнить начало Хафнер-симфонии (тема захватывает две октавы) или патетические скачки скрипок в Andante из концерта C-dur (KV 467), такт 8 и последующие:

21



Но самые смелые и большие по диапазону скачки Моцарт написал в финале сонаты c-moll (KV 457), третья часть, такт 301 и дальше:

22



(Так в автографе. В первом издании басовые звуки в тактах 304 — 308 переставлены на октаву выше.)

Только у позднего Бетховена мы снова встретим столь насыщенное экспрессией быстрое следование друг за другом звуков в самом высоком и самом низком регистре фортепиано.

Вернемся, однако, к концерту c-moll (KV 491). Во втором из упомянутых выше мест — перед нами примечательный случай: по всей видимости, первый из двух огромнейших скачков подлежит заполнению, а второй — не подлежит.

23



В первых шести тактах приведенного примера сопровождение совершенно одинаково (мотив «вздохов» у деревянных духовых, выдержанные ноты в партии левой руки, четверти у струнных). Это приводит к выводу, что необходимо дальнейшее секвентное фигурационное движение, примерно так:



или так:



В тактах 7 и 8 сопровождение изменяется. Создается возможность сыграть патетические скачки без заполнений, используя их как средство усиления выразительности (по сравнению с пассажами).

В заключение следует упомянуть об одном примечательном месте из концерта B-dur (KV 595), а именно о тактах 168 — 169 и 329 — 330 первой части. Кажется странным, что Моцарт в своей прекрасно, вообще-то говоря, выписанной партитуре этого произведения (напечатанной, благодаря этому, еще при его жизни) оставил незаполненными две «дыры». Здесь необходимо, конечно, что-то добавить. Обратим внимание на принцип диминуирования: в такте 164 — целая нота, в такте 165 — две половинные, дальше — четыре четверти и восемь восьмых, а затем неожиданно на протяжении двух тактов нет ничего, за исключением неисполнимой легатной лиги, охватывающей три октавы! Можно объяснить это только тем, что Моцарт не хотел останавливаться здесь на каком-либо определенном решении, и мы получили фактически ряд возможностей надлежащим образом заполнить эти такты, например:



или:



Иное дело *Larghetto* этого концерта, тема которого носит хоральный характер. Обвить спокойные, равномерные ноты этого хора при повторениях темы украшениями — значило бы совершенно превратно понять эту музыку, занимающую у Моцарта особое положение

(лишь в *Adagio* Пятого концерта Бетховена имеется нечто ей под стать). В этой связи мы вновь и вновь предостерегаем от чрезмерного и легкомысленного орнаментирования. Только в том случае, если нотная запись явно носит эскизный характер, ее можно осторожно дополнить. Моцартовские неорнаментированные мелодии — это все же то, что написал сам Моцарт. Тщательное изучение его творений и познание его стиля, умение проникнуться духом его произведений — вот единственные предпосылки, позволяющие нам дерзать, то есть с осмотрительностью дополнять Моцарта.

Лев Баренбойм ЗВУКОВОЙ ИДЕАЛ МОЦАРТА*

Быть может, в наши дни — независимо от того, имеется ли в виду исполнение произведений Моцарта или Дебюсси, Бетховена или Шостаковича, — особенно важно привлечь внимание к воспитанию тонкого звукоокрасочного слуха пианиста, способности различать (и любить!) разнохарактерную звучность, умения владеть красочной гаммой инструмента. XX век принес с собой «голос», нередко мощный и оглушительный, радиоприемников и транзисторов, репродуцирование записанных на пластинки или пленки музыкальных произведений («законсервированная» звучность даже в совершенном стереофоническом варианте пока еще отлична от «натуральной»), громкую и подчас резкую звучность джаз-оркестров. Все это отражается на слухе и, если его специально не воспитывать, огрубляет его и понижает его способность тонко различать разнохарактерные звучности. Наблюдая за игрой на фортепиано большого числа учащихся и молодых артистов, приходишь к безрадостному выводу: в последние годы, если не говорить об отдельных исключениях, внимание нового поколения пианистов и педагогов к звучности, к ее характеру и колоритам, неуклонно падает. Тут сыграли свою роль не только те широкие общие причины, о которых шла речь, но и недостатки музыкальной педагогики: в классах сольфеджио в большинстве случаев ограничиваются развитием звуковысотного слуха, а в специальных классах планомер-

* Раздел работы Л. Баренбойма «Как исполнять Моцарта (обзор современной литературы)» печатается по приложению в издании: *Багура-Скога Е. и П. Интерпретация Моцарта*. М., 1972. С. 281 — 289.

ному и спокойному воспитанию ученика (в том числе и воспитанию его звукокрасочного слуха) мешает муштра и непрекращающаяся подготовка ко всякого рода конкурсам.

Вот почему сегодня так важно привлечь внимание — словом и показом — к волшебству из волшебств, к тому, что звучность бывает не только тихой и громкой, но может обладать характером и неисчислимыми красочными оттенками: быть светлой и темной, густой и прозрачной, тяжелой и легкой, мягкой и резкой, ласковой и суровой, матовой и искрящейся, влажной и сухой, объемной и плоской, черно-белой и многоцветной... Все это надо услышать; услышать и полюбить; полюбить и суметь воспроизвести на инструменте. Надо ли напоминать, что каждый пианист-художник владеет *своими* индивидуальными фортепианными красками, «своим» роялем. Среди другого утончению звукокрасочного слуха музыкантов может способствовать в наши дни слушание небольших камерных оркестров, возрождение которых, кроме всего прочего, — своеобразная реакция против громкой и шумной звучности. Е. и П. Бадура-Скода справедливо указывают, что такие оркестры — отрадное явление и что лучшие из них позволяют снова услышать «стройное, прозрачное звучание».

Но суть вопроса не только в способности услышать и воспроизвести разнохарактерную и многокрасочную звучность вообще. Пианист и любой другой музыкант должны понять и овладеть *стилистически* верной звучностью. Рояль и оркестр Моцарта, Бетховена, Шумана, Листа, Брамса, Рахманинова, Дебюсси и Прокофьева — это разный рояль и разный оркестр. И не столько потому, что в некоторых отношениях изменилась конструкция фортепиано или отдельных оркестровых инструментов, сколько в силу того, что у каждого из названных композиторов был свой *звуковой идеал*, в иных случаях весьма отличный один от другого. А ведь не так редко приходится слышать музыку Бетховена в рахманиновском звуковом облачении или сочинения Шумана в прокофьевском звуковом одеянии. Когда говорится о соответствии звучности и музыкального стиля, вовсе не имеется в виду (если речь идет о музыке композиторов далекого прошлого) музейная реставрация исторически верной звучности и обязательное использование старинного инструментария. Предполагается другое: понимание важнейших принципиальных особенностей и воссоздание общего характера звучности, присущих тому или другому композиторскому стилю. По-видимому, именно это и имеют в виду Е. и П. Бадура-Скода, когда, касаясь вопросов звучности, пишут, что «музыкальное исполнительское искусство всегда ставит пе-

ред нами задачу найти компромисс между историческим познанием и миром чувств нашего времени».

Что касается «моцартовской звучности», то читатель найдет в книге австрийских музыкантов ряд ценных практических советов, которые способны помочь ему воспроизвести ее на современных инструментах. Но одно положение, высказанное Е. и П. Бадура-Скода, требует уточнения. Они пишут, что хотя и стремятся к стильному исполнению, все же к вопросу о звучности подходят с большей свободой, чем к другим проблемам. Мотивируется это тем, что композиторы XVIII века, на что указывали и мы, часто переключивали свои произведения, написанные для одного или одних инструментов, для другого или других и что звуковая краска (если исключить те случаи, когда она ассоциируется с чем-то очень определенным) в отличие от таких компонентов музыки, как мелодия, гармония, метр, ритм и темп, «в общем не определяет сущности музыкального произведения». Если бы речь шла только о звуковых красках, то есть о тембрах, то авторы были бы правы. Но с ними нельзя согласиться, если иметь в виду *общий характер звучности*. Моцарт действительно, среди многого другого, переработал скрипичную сонату в клавирную и квинтет для струнных в квинтет для духовых. Менялся тембр, менялась красочная расцветка, но *моцартовский звуковой идеал всюду и везде* — в фортепианной, ансамблевой, симфонической и оперной музыке — *оставался одним и тем же*. Постичь и передать объективную сущность творчества Моцарта без проникновения в его звуковой идеал невозможно, и, таким образом, общий характер звучности, тесно связанный с другими компонентами музыки, не может быть исключен из числа ее основных элементов.

Каков же звуковой идеал Моцарта? Ответ на этот вопрос искали многие исследователи, и в частности известный немецкий музыковед Р. Штеглих. Его рассуждения, опирающиеся на изучение звучности моцартовского фортепиано и некоторых других старинных инструментов, интересны еще и потому, что он связывает звуковой идеал композитора с его мировосприятием и миропониманием.

Для домоцартовского времени характерна некая объективная, величавая звучность. «Громко» и «тихо» — это степени отдаленности в пространстве, близь и даль. В огромном звуковом пространстве человек — былинка, он мал и ничтожен. В эпоху Просвещения изменилось среди прочего и отношение к звучности. Уже у Моцарта-отца пространственное представление о звучности не играет главной роли. На первый план начинают выдвигаться вопросы звуковой пластики,

и в своей Школе он сопоставляет *forte* и *piano* не с пространственными категориями, а со «светом и тенью». В музыке же его великого сына и сама звучность, и градации ее громкости полностью одухотворены и очеловечены. Это не означает, что моцартовская звучность вовсе не передает пространственной глубины. Но при сопоставлении с музыкой барокко представление о месте человека в этой мирской дали изменилось. Своей пластичностью звучность должна теперь отразить человеческую душевность, человеческое могущество и гуманное начало. Звучность не стала у Моцарта существенно громче, чем у его предшественников, но она стала гибче и изящнее. В самом характере звучности не столько отражается объективный мир, окружающий человека, сколько сам человек, новый, свободный, гордо шествующий по земле, человек эпохи Просвещения, чувствительный и в то же время рациональный. Как трудно бывает музыкантам, замечает Р. Штеглих, передать в наши дни существенные стороны этой звучности: ее «наполненность» в сочетании с изысканностью и изяществом, ее *forte* в сочетании с легкостью, грациозностью и привлекательностью.

По сравнению со звучностью Генделя, жившего до него, и Бетховена, жившего после него, звучность Моцарта более легкая. Но она вовсе не легковесна, и попытки исполнить — в угоду ложно понимаемой стилистики — поверхностным, сверхнежным, сверхграциозным и чуть слышным звуком музыку Моцарта к добру не приводят. Для моцартовской звучности, пишет Р. Штеглих, вовсе «не характерна невесомость; в ней, как это ни покажется неожиданным, — сила, даже в речитативах. Моцартовские акценты отнюдь не лишены естественной тяжести. Но эта тяжесть не отягощает, как нередко случалось в более поздние времена, ибо она никогда не остается неопределенной слепой силой природы; человек... управляет ею, использует и формует ее "с грацией и достоинством". В моцартовском звуке, стройном и крепком (*kernhaftig* — буквально "с ядром", "с косточкой". — Л. Б.), нет ничего бездонного, парящего, неустойчивого... И в утонченной "небесной" и в глубокой "земной" мелодии звук этот устойчив, естествен и оперт»¹.

Р. Штеглих пришел к своим заключениям, опираясь, главным образом, на изучение фортепианного стиля Моцарта и звучности фортепиано, на котором он играл в последние годы своей жизни. Аналогичные мысли о звуковом идеале Моцарта были высказаны раньше исследователем его оркестрового стиля К. Тиме. И он отме-

тил, что моцартовская звучность отличается ясностью, прозрачностью и в то же время тонко дифференцированной силой, что звучность эта может быть охарактеризована как счастливое сочетание «рисунка» и «краски»¹.

...

Моцарт — один из первых композиторов, начавших сочинять для фортепиано. Почти все его клавирные сочинения написаны не для клавесина и не для клавиноды, а для молоточкового клавира, то есть для фортепиано². Это относится и к его клавирным концертам, хотя в автографных партитурах, даже тех из них, которые написаны в последние годы жизни, партия фортепиано по традиции обозначена словом «*Cembalo*». Известный моцартовед Альфред Эйнштейн резко осуждает всех, кто исполняет концерты Моцарта на клавесине, и пишет, что будь его воля, он гнал бы с эстрады исполнителей и исполнительниц, играющих, скажем, концерты *c-moll* (KV 491) или *C-dur* (KV 503) на чамбало³. И он, конечно, прав: вся клавирная музыка Моцарта — это фортепианная музыка, ибо даже те немногие сочинения, которые он в молодые годы писал для других клавишных инструментов, он исполнял впоследствии на фортепиано.

Было бы неправильным видеть в клавиноде и клавесине несовершенных предшественников фортепиано. Столь же неверным было бы рассматривать моцартовское фортепиано только как предтечу современного рояля и полагать, что в рояле этом лишь устранены конструктивные и акустические недостатки молоточковых клавинов второй половины XVIII века. Каждый из клавишно-струнных инструментов, бытовавших на протяжении последних столетий, — не только клавинода, клавесин и фортепиано (как тип определенной инструментальной конструкции), но и фортепиано конца XVIII века, бетховенское фортепиано, фортепиано середины прошлого века и, наконец, современные «бехштейны» или «стейнвей» — это в известном смыс-

¹ См.: Thieme C. Der Klangstil des Mozartorchestres. Ein Beitrag zur Instrumentationsgeschichte des 18. Jahrhunderts. Dissertation. Robert Noske, Leipzig, 1936.

² В XVIII веке под словом «клавир» понимались все струнные клавишные инструменты (то есть клавесин, клавинода и фортепиано), а иногда и орган. И хотя Моцарт в рукописях нигде не указывает, что его клавирные сочинения предназначены именно для фортепиано, никаких сомнений тут быть не может.

³ См.: Einstein A. Mozart. Sein Charakter. Sein Werk. Pan Verlag, Zürich; Stuttgart, 1953. S. 330.

¹ Steglich R. Über den Mozart-Klang (Mozart-Jahrbuch 1950. Salzburg, 1951. S. 66—67).

ле разные инструменты, и каждый из них, обладавший своими акустическими особенностями, отвечал тем или другим эстетическим требованиям и позволял воплотить определенный звуковой идеал¹. Моцарт любил фортепиано своего времени и, судя по его письмам, был удовлетворен их звучностью. Некоторые наивные и лишенные исторического чутья музыканты высказывали такие предположения: ежели бы Моцарт знал наш современный рояль, звучность этого инструмента показалась бы ему идеальной для его сочинений. Однако эти домыслы лишены какого-либо правдоподобия. К тому же они ведут к самоуспокоенности: зачем, мол, искать «моцартовскую звучность» на нынешнем рояле, если он сам по себе обладает той идеальной звучностью, о которой мечтал великий австрийский композитор?

Моцарт писал музыку для фортепиано в те годы, когда оно лишь начинало завоевывать признание музыкантов и слушателей. Самый инструмент находился тогда в становлении. Лучшие инструментальные мастера, продолжая традиции предыдущего времени, вносили в каждый экземпляр молоточкового клавира нечто индивидуальное, какие-то свои конструктивные и акустические особенности. Фабричная стандартизация еще только начала накладывать свою нивелирующую лапу на производство музыкальных инструментов.

И инструментальные мастера, и авторы музыки искали новые звуковые колориты. Напомним — только в качестве примеров, — что в эти годы регенсбургский мастер Хр.-Фр. Шмаль попытался объединить в одном клавири, названном им тангентным роялем (Tangentenflügel), звуковые колориты чембало, клавикорда и фортепиано², а Ф. Э. Бах в конце жизни (1788) написал двойной концерт для чембало, фортепиано и оркестра. Нет ничего удивительного, что в эти

годы Моцарт также экспериментирует и заказывает к своему фортепиано специальную ножную клавиатуру, наподобие органной³.

Звучность фортепиано, его краски и его раскрепощенная динамика не стали еще в ту пору привычными. Они обладали для тогдашних людей и для самого Моцарта удивительной свежестью, содержали в себе живительный фермент новизны. Не должен ли современный пианист, обратившийся к исполнению Моцарта, силой своего воображения хоть на время поставить себя на место тогдашних музыкантов и пережить «вместе с ними» это простодушное удивление перед новой «свободной» звучностью молоточкового клавира, весьма отличной от клавесинной и клавикордной и вместе с тем — на инструментах того времени — чем-то ее напоминавшей? Не способен ли среди многого другого этот прием остранения, к которому, кстати говоря, прибегал в своей педагогике Ф. М. Блуменфельд², помочь пианисту найти и на нынешних роялях моцартовскую фортепианную звучность?

В новых фортепианных красках зазвучали у Моцарта не только его гениальные мелодии, но и, казалось бы, стертые старые клавирные формулы, которые он широко применял. «Эти формулы, всеобщее достояние его времени, принадлежат и его стилю, и его личности, — пишет А. Эйнштейн. — Он вовсе не хочет революционизировать; он хочет имеющееся использовать в нужном месте»³. Но избитые формулы приобрели свежесть не только потому, что были использованы «в нужном месте», но еще и потому, что зазвучали на новом молоточковом клавири. Всегда ли это понимает современный пианист? Всегда ли слышит своеобразие моцартовских фортепианных красок, скажем, в его альбертиевых басах или виртуозных пассажах?

¹ Уже после того, как этот очерк был написан, я лишний раз убедился в справедливости высказанной мысли: мне довелось испробовать в Венском музее истории искусств ряд великолепно реставрированных инструментов конца XVIII — начала XIX века. Поучительна также серия пластинок, выпущенная фирмой «Harmonia mundi» под названием «Claviermusik auf Instrumente der Meister»: Пауль Бадура-Скода и другой австрийский пианист, Йорг Демус, играют (играют превосходно!) произведения Гайдна на фортепиано Дж. Бродвуда, Моцарта — на инструменте А. Вальтера, Бетховена — на роялях Н. Штрейхер-Штейн, Дж. Бродвуда и К. Графа, Шуберта и Шумана — на фортепиано К. Графа и др.

² См.: Brunner H. Das Klavierklangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit (Veröffentlichungen des musikwissenschaftlichen Institutes der Deutschen Universität in Prag. B. 4. Augsburg; Brunn, 1933).

¹ Свидетельства, которые приводят Е. и П. Бадура-Скода, могут быть пополнены рядом других документов. Так, в объявлении о предстоящем концерте Моцарта 10 марта 1785 года в Бургтеатре сказано, что он «не только сыграет новый, только что законченный фортепианный концерт, но, импровизируя, использует исключительно большую фортепианную педаль». В копенгагенском «Journal» за 1789 год также идет речь о ножной клавиатуре: «...Великий мастер дважды импровизировал на педальном рояле (Pedal-Flügel) так чудесно! так чудесно! что я не понимал, где я нахожусь». О той же педальной клавиатуре имеются сведения в дневнике актера и режиссера М. Розинга от 24 августа 1788 года (см.: Mozart. Die Dokumente seines Lebens, Gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch. Bärenreiter-Verlag, Kassel; Basel; London; New York, 1961. S. 262, 285, 286).

² См.: Баренбойм Л. На уроках Ф. М. Блуменфельда // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 1. М., 1965.

³ Einstein A. Mozart. Sein Charakter. Sein Werk. S. 307.

Сохранилось фортепиано работы австрийского мастера Антона Вальтера; на нем Моцарт играл в 80-х годах и очень высоко его ценил¹. Именно к вальтеровскому инструменту была изготовлена по его заказу специальная ножная клавиатура, о которой уже была речь. Приставная педальная клавиатура, к сожалению, до нас не дошла². В 1856 году, в дни празднования 100-летия со дня рождения Моцарта, сын его Карл передал фортепиано отца в Зальцбургский музей. Спустя много лет, в 30-х годах нашего века, в Моцартеуме была проведена сложная и скрупулезная работа по восстановлению моцартовского рояля в его первоначальном виде. После реставрации инструмент, начиная с 1937 года, использовали в концертах Зальцбургских музыкальных фестивалей. Были сделаны также записи на пластинки нескольких произведений Моцарта, сыгранных на его рояле: концерта A-dur (KV 414), исполненного Г. Шольцем и оркестром под управлением Б. Паумгартнера³; концерта G-dur (KV 453) в интерпретации Р. Киркпатрика и камерного оркестра, руководимого А. Шнейдером⁴; и сонаты A-dur (KV 331), сыгранной Ф. Неймейером⁵.

Конечно, каждому пианисту, выступающему с произведениями Моцарта, было бы полезно поиграть на одном из сохранившихся фортепиано работы Вальтера или на каком-либо другом хорошо реставрированном молоточковом клавире той эпохи; поиграть не для того, чтобы концертировать на старинных фортепиано, а только затем, чтобы самому познакомиться со звучностью инструментов тех лет. Однако

осуществить это почти невозможно, так как хорошо восстановленные фортепиано XVIII века насчитываются во всем мире если и не единицами, то десятками, и практически они недоступны для подавляющего большинства пианистов¹.

Поэтому приходится обращаться к описанию звуковых особенностей и возможностей вальтеровского рояля, которое до известной степени все же может помочь пианисту понять моцартовский фортепианозвуковой идеал и приблизиться к нему, играя на современном рояле. Отметим прежде всего, что звучность моцартовского инструмента вовсе не похожа на ту, которая порой выдавалась за «стильную» даже некоторыми выдающимися музыкантами, — имеется в виду бесплотная и бескрасочная «белая» звучность, засурдиненная (на левой педали²) и тусклая — или суховатая беспедальная³. Р. Штеглих,

¹ К тому же играть на старинных инструментах надо другими, отличными от современных, приемами. Р. Штеглих в своей статье «Studien an Mozarts Hammerflügel (Neues Mozart-Jahrbuch, 1 Jahrgang. Regensburg, 1941) указывает, что игра на вальтеровском рояле может дать представление о моцартовской фортепианной звучности лишь в том случае, если, хотя бы по способам звукоизвлечения, «играть по-моцартовски». На этом инструменте, как и на других старинных фортепиано, нельзя играть, используя всю тяжесть руки, вращательные движения плеча и предплечья, броски и аналогичные приемы из арсенала пианистической техники последующего времени. «Эти инструменты не допускают над собой никакого насилия». Еще в 1801 году венский инструментальный мастер А. Штрейхер в своей брошюре «Kurze Bemerkungen über Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von den Geschwistern Stein in Wien gefertigt werden» отметил, что тогдашние фортепиано под руками пианистов, недостаточно тонко с ними обращающихся, звучат как «тренькающая арфа или жалкие цимбалы».

В той же статье Р. Штеглих касается вопроса о том, как изменились приемы звукоизвлечения у клавиристов, ранее игравших на клавиорде (и привыкших поэтому к ощущению «удлиненного пальца», как бы сросшегося с клавишей и непосредственно связанного со струной), а затем — на фортепиано. Таков был путь и Моцарта, и ряда других немецких и австрийских клавиристов.

² Даже такой великий артист, как Антон Рубинштейн, под влиянием высказывавшихся во второй половине прошлого века суждений, советовал играть сочинения Гайдна и Моцарта на левой педали.

³ Моцартовский рояль работы Вальтера имел два коленных рычага. С помощью одного из них можно было поднимать демпферы, то есть достигать эффекта нашей правой педали. Е. и П. Бадура-Скода полемизируют с В. Гизекингем, который, судя по приведенной ими цитате, советовал не принимать в расчет правую педаль при исполнении музыки Моцарта. Однако позиция В. Гизекинга вовсе не была столь прямолинейна. Он запрещал, по словам его ассистента Пьера Оклера, играть с педалью

¹ Антон Вальтер (1752 — 1826) был одним из самых выдающихся конструкторов фортепиано конца XVIII века. В одном из изданий тех лет он назван «художником, который стал теперь самым знаменитым и который является первым среди творцов этих инструментов» («Jahrbuch der Tonkunst in Wien und Bad», 1796. Судя по воспоминаниям К. Черни, и Бетховен около 1800 года играл на инструментах Вальтера.

² Но она значилась в описании имущества Моцарта, сделанном после его смерти (см.: Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch. Bärenreiter-Verlag. Kassel; Basel; London; New York, 1961. S. 496).

³ Deutsche Grammophon Gesellschaft — DGA, 10321 AP.

⁴ Haydn Society — HSL 1040.

⁵ DGA, 13013 AP. На других инструментах А. Вальтера записаны: соната F-dur (KV 533) с рондо (KV 494), рондо D-dur (KV 485), фантазия и fuga C-dur (KV 399), Adagio h-moll (KV 540) в исполнении П. Бадура-Скода (W1. 5153), соната Моцарта для двух фортепиано D-dur (KV 448) в исполнении И. Демуса и Н. Зельтера, фантазия d-moll (K 397), рондо a-moll (KV 511) в исполнении И. Демуса (HMS, 30829 и HMS, 30813).

в течение долгого времени специально изучавший рояль работы Вальтера, обратил внимание не только на светлый и звонкий общий колорит его звучности, но и на то, что вопреки привычным представлениям, звук моцартовского инструмента полнее и плотнее, чем более «объемный» и сильный звук современных фортепиано. Сопоставление должно помочь уяснить эту мысль: при одинаковой массе воды облако тумана обладает меньшей наполненностью, насыщенностью и плотностью, чем водоем. Звук моцартовского рояля менее «обширен», но он изящнее, резче очерчен, определеннее ограничен и более концентрирован. И в те времена инструментальным мастерам нетрудно было придать фортепианной звучности ореол неопределенности, невещественности и фантастичности. Но они отказались от этого, и не потому, что не умели воплотить такой акустический замысел, а в силу того, что такого рода звучность вступила бы в противоречие с эстетикой классицизма, ратовавшей за точность, ясность и отчетливость¹.

Вместе с тем по соотношению разных звуковых регистров моцартовские фортепиано, как и другие фортепиано XVIII века, напоминают клавиры доклассического времени: каждый из регистров — низкий, средний и высокий — обладает своим специфическим характером. Конечно, они согласованы друг с другом, но эта согласованность не напоминает той выровненности регистров, которой отличаются современные инструменты².

лишь те сочинения Моцарта, которые были написаны до 1781 года — до того, как он стал играть на вальтеровском фортепиано. В этой связи следует напомнить, что во всех произведениях Моцарта Гизекинг рекомендовал альбертиевы басы и аналогичные фигуры «педализировать» руками, то есть, следуя традициям XVIII века, задерживать пальцами гармонические ноты (см.: *Auclert P. Giesecking, interprète de Mozart. «Revue musicale». 1956. № 231*).

¹ См.: *Steglich R. Studien an Mozarts Hammerflügel (Neues Mozart-Jahrbuch, 1 Jahrgang. 1941)*.

² См.: *Gerstenberg W. Über Mozarts Klaviersatz (Archiv für Musikwissenschaft. 1959. № 1/2)*.

Александр Алексеев МОЦАРТ — ВСЕГДА ПОЭТ...*

Вольфганг Амадей (собственно — Иоанн Хрисостом Теофил [Амадей] Сигизмунд Вольфганг) Моцарт (1756—1791) мог создавать столь же солнечно-радостные произведения, как Гайдн. Примерами подобного рода изобилуют его фортепианные сонаты и другие сочинения. Но это — лишь одна сфера творчества великого классика. Другая, где он значительно выше Гайдна, — область *лирико-поэтическая*, «познавание безграничного мира чувствований» (Б. В. Асафьев). При всей ясности своего ума, трезвости и логичности мышления, Моцарт — всегда *поэт*, поэт *лирический*, сообщающий своим творениям какой-то особый, *сердечный*, *ласкающий* оттенок. В самой личности Моцарта было много этой чудесной внутренней теплоты и обаяния. Мужественный человек и художник, он привлекал к себе душевной чуткостью и мягкостью характера.

Исследователи справедливо отмечают постоянные «касания» Моцартом сферы любовной лирики. У Асафьева есть глубоко правильная мысль, что «Моцарт движется к психологическому реализму через художественное познание реальнейшего чувства любви»¹. Эта мысль, думается, в значительной степени объясняет причину жизненности музыки Моцарта, причину ее столь сильного и длительного властвования над сердцами потомков и, в частности, такого горячего отклика на нее Чайковского — великого художника-реалиста, «певца любви» и музыканта-психолога.

Наиболее характерна для творчества Моцарта та область любовной лирики, которая была воплощена в образе Керубино. Чистота первой любви, неясные юношеские грезы о счастье, первый трепет неопытного сердца — все это запечатлено в произведениях Моцарта с поразительной силой.

Лирико-поэтическое обобщение, выступающее во многих фортепианных произведениях композитора как новое качество, отличающее их от гайдновских сочинений, осуществляется обычно наиболее

* Публикуется с сокращениями по изданию: Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 1, 2. М., 1988. С. 100—109.

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. Избр. труды. Т. 5. М., 1957. С. 207.

непосредственно и действенно через мелодию. Моцарт — один из ярчайших мелодистов. Он говорил, что мелодия — «сущность музыки». Музыканта, способного сочинять красивые мелодии, он однажды в шутку сравнил с «благородным конем», а композитора, владеющего лишь контрапунктом, — «с потрепанной почтовой клячей»¹. У Гайдна рельефность образов его сонат часто достигается в первую очередь при помощи ритма, динамики, регистровых сопоставлений. У Моцарта же при использовании всех этих выразительных средств обычно появляется прелестная мелодия, ярко врезающаяся, благодаря своей особой интонационно-эмоциональной обобщенности, в память.

Собственно фортепианных сонат у Моцарта семнадцать. Кроме того, в собрание его сочинений обычно включаются две F-dur'ные сонаты, составленные (по-видимому, не автором) из различных моцартовских произведений. Сонаты были сочинены Моцартом для учеников, сам он в «академиях» исполнял концерты и импровизировал. Поэтому по сравнению с концертами его сонаты менее виртуозны.

Большинство сонат Моцарта написано в типичном для раннего классицизма трехчастном цикле. Иногда композитор делает от него отступления: так, в A-dur'ной сонате первая часть — вариации, а не сонатное allegro, в c-moll'ной — сонатному allegro предпослана фантазия. Сонаты C-dur (KV 309) и D-dur (KV 311), созданные под влиянием мангеймских впечатлений, задуманы в более широком плане, с элементами симфонизма и динамики оркестровых сочинений мангеймцев. A-dur'ная соната связана с пребыванием в Париже. Ее последняя часть — знаменитое Rondo alla turca — написана в стиле условной экзотики французских комических опер того времени.

Особое место среди сонат Моцарта занимает c-moll'ная. Предваряющая ее фантазия выделяется творческой смелостью и глубиной содержащихся в ней образов — то скорбно-патетических, полных сдержанной силы, то светлых, лирических, то исполненных страстного порыва. С первой же мысли фантазии мы видим стремление композитора вырваться за пределы типичных стилистических закономерностей раннеклассической сонаты. Характерно, что в этих новаторских исканиях Моцарт опирается отчасти на традиции *баховского* искусства — наиболее глубокого и драматического из всего предшествующего музыкального наследия (обращает на себя, в частности, внимание указывающееся некоторыми исследователями сходство интонаций

приведенной темы с темой g-moll'ной фуги Баха из I тома «Хорошо темперированного клавира»).

Фантазия c-moll на многие годы опережает развитие фортепианной музыки. Представляя собой по музыкальному языку произведение уже зрелого классицизма, она вместе с тем пророчески указывает пути к *поэме-фантазии* композиторов XIX века. С этой последней фантазией Моцарта сближает развитие музыкальных мыслей, определяющееся не логическими принципами закономерностей классицизма, а свободным течением *поэтической* идеи, которая здесь вырастает до конкретности почти программного замысла. Характерны в ней и некоторые образы: первой темы, полной глубокого лирического самоуглубления, и второй, напоминающей образы светлых романтических грез.

ОБ ИГРЕ МОЦАРТА

В игре Моцарта органично сливались лучшие качества галантного и чувствительного стиля. Она отличалась изяществом, отчетливостью и вместе с тем проникновенным исполнением певучих мелодий. Как говорил Гайдн, «она шла от сердца». Эту синтетическую природу исполнительского искусства Моцарта метко выразил Клементи, который, вспоминая о состязании с венским пианистом, сказал: «Я до тех пор не слышал никого, кто бы играл так *одухотворенно* и с такой *грацией*»¹ (курсив мой. — А. А.). Особенно поразило Клементи исполнение Моцартом Adagio и импровизация им вариаций.

Сочетая лучшие достижения предшествующих стилей, Моцарт, однако, отошел от их крайностей. Он отрицал преувеличенную эмоциональность исполнителей-сентименталистов, их «выразительную миимику» и чрезмерное *rubato*. Нашедшие свое яркое выражение у Ф. Э. Баха, эти стилистические черты, как часто бывает в таких случаях, приобретали у его эпигонов карикатурную форму.

Противопоставляя себя исполнителям подобного рода, Моцарт писал в одном из писем: «...я не делаю никаких гримас и все же, по его утверждению (Штейна — фортепианного мастера. — А. А.), так выразительно играю на его инструментах, как никто еще до меня не играл. Все они удивляются, что я всегда точно соблюдаю такт. Они не могут себе представить *tempo rubato* в Adagio, при котором левая рука

¹ Jahn O. W. A. Mozart. Bd. I (IV Aufl.). Leipzig, 1905. S. 819. Сам Моцарт, как об этом свидетельствуют его сочинения, был выдающимся мастером полифонии.

¹ Jahn O. W. A. Mozart. Bd. I (IV Aufl.). Leipzig, 1905. S. 726.

об этом ничего не знает; у них она поддается правой»¹. Иными словами, Моцарт считал необходимым, чтобы левая рука как бы поддерживала ритмический пульс произведения. Интересно, что несколько десятилетий спустя примерно то же говорил Шопен — «пусть ваша левая рука будет дирижером».

Моцарт относился также крайне отрицательно к излишне быстрым темпам. «Ни на что Моцарт не жаловался так сильно, — замечают современники, — как на порчу его сочинений при публичном исполнении, главным образом путем преувеличения темпа». Гораздо легче, говорил Моцарт, сыграть пьесу быстро, чем медленно: «В быстром темпе можно не ударить нескольких звуков и этого никто не заметит. Но что же в этом хорошего? При быстрой игре можно изменять как в правой, так и в левой руке, и этого никто не увидит и не услышит. Но разве это хорошо?»²

Натан Перельман

МОЦАРТ — НЕ МАННАЯ КАША ДЛЯ ДЕТЕЙ!*

Вокруг Моцарта...

Из выступления в Институте имени Гнесиных, апрель 1988 года

...Основное, что я хотел бы вам сказать, — это то, что я никогда не знаю, о чем буду говорить. Сидящий здесь в зале мой давний друг Т. Д. Гутман и я — это люди, которые еще помнят аромат XIX века, но сегодня должны чувствовать запахи приближающегося XXI века. Не знаю, как моим сверстникам, но мне уже надоели предрассудки конца прошлого и трех четвертей нынешнего столетий. Я мечтаю о создании новых предрассудков, которые будущие ниспровергатели станут, в свою очередь, уничтожать.

К потрясающим предрассудкам XIX века я отношу прежде всего то, что произошло с нашим отношением к музыке Моцарта. Эйнштейн как-то сказал: если разразится столетняя война, то некому будет слушать Моцарта. Великий ученый, он не назвал ни Леонардо,

ни Баха, ни Бетховена, назвал только жизнелюбца Моцарта. (Мне кажется, Эйнштейн имел право так говорить, в частности и потому, что отлично играл на скрипке.) Так неужели он имел в виду этого Моцарта, которого превратили в манную кашу для детей (*показывает начало сонаты C-dur KV 545*)? Редакторы покрыли звонкого гения «паранджой» из *piano*, *pp*, и т. д. Я вспоминаю, какая тоска охватывала всех, кому доводилось приступать к фортепианному Моцарту.

В чем, по моему мнению, недоразумение? Я знаю, например, что В. Гизекинг играл Моцарта почти без педали. Кто-то говорил, что «левую руку» надо играть очень тихо, а «правую» — очень рельефно. И подобных правил множество. Вот они-то и превратились в предрассудки, предопределившие эту «манную кашу».

Моя долгая жизнь, полная ошибок, привела меня, возможно, к очередной ошибке, которую исправлять придется уже вам. Я считаю, что только в том случае, если мы будем относиться к Гайдну, Моцарту, Бетховену как к композиторам, мыслящим *оркестрово* (а не фортепианно), или к Шуберту как к композитору, мыслящему *вокально* (а не опять-таки — фортепианно), — только тогда мы что-то поймем правильно и не окажемся в плену динамических обозначений. Возьмем, к примеру, моцартовскую сонату с-moll KV 457.



Начало играют струнные, а следующий мотив — деревянные, которые в реальности будут звучать ярче, пронзительнее, чем струнные. Таким образом, выставленные в тексте обозначения *f* и *p* как бы меняются местами.

Часто говорят — «классический Моцарт», его надо играть строго, по-немецки, как велит, например, Гизекинг. А между тем он сочинял для фортепиано чувствительные *bel canto*:



¹ Schiedermair L. Die Briefe W. A. Mozart's und seiner Familie. Bd. I. München u. Leipzig, 1914. S. 96.

² Jahn O. W. A. Mozart. Bd. II (IV Aufl.). Leipzig, 1907. S. 158.

* Публикуется по изданию: Перельман Н. Автопортрет в монологах и диалогах на фоне конца столетия // Музыкальная академия. 1992. № 1. С. 120 — 121.

Это ведь прямо из репертуара какой-нибудь итальянской певицы. Давайте же создавать новые предрассудки.

Моцарт — оркестровый, оперный и меньше всего фортепианный композитор, он не обласкивал фортепиано, подобно Шопену и Шуману. Моцарт карнавален. И вот, например, чисто карнавальная музыка (*показывает начало сонаты F-dur KV 547-a*). Не надо бояться рояля, полноты его звучания, его педали. В XXI веке рояль обогатится еще чем-то, и тогда Бах, Моцарт и Бетховен станут еще щедрее...

Из бесед с Н. Перельманом у него дома, на улице Чайковского в Санкт-Петербурге, январь 1991 года

...Почему я снова хочу говорить о Моцарте? Какую функцию выполняет его музыка в наше сложное время? И что происходит с ней самой? Я на своем веку видел всякое, видел, как Моцарт был «композитором для начинающих». Я хорошо помню, как один из виднейших представителей русской интеллигенции А. Б. Гольденвейзер *играл* Моцарта и как он учил *играть*. Но к концу XX века уже невозможно представить Моцарта в столь идиллическом виде. Сейчас он должен звучать совсем иначе. Почему я называю его преимущественно оперным композитором? Я покажу вам образец музыки, где ничего, по существу, фортепианного нет. Что представляет собой концерт с-moll (KV 491)? Да с этим концертом ни один Реквием не сравнится! Послушайте тему финала — это же вопли! Это должно звучать страшно! (В свое время мне казалось: Моцарт не дописал здесь чего-то, и я вставлял в фортепианную партию кое-что из оркестровой. Теперь я понимаю, что не стоит этого делать.) Вспомните первую часть: после оркестрового вступления «выходит» оперная певица, потом певец, затем будет дуэт — вот если бы мы так услышали Моцарта, он приблизился бы к нам...

Или ликующий Моцарт. Это ведь тоже чудо (*показывает тему концерта A-dur KV 488*)! И здесь наша ошибка также в том, что мы всё воспринимаем в призме рояля. Редакторы всегда выставляют динамические указания. Тогда как динамика никакой роли не играет. Играть роль совершенно другая вещь — *рельефность*. Если вы сильный человек, у вас будет большой звук, только и всего. Моцарт требует в первую очередь рельефности главного материала и умения убрать в сторону все остальное. Это создает совершенно другой облик музыки...

Надо восстанавливать живую струю моцартовского творчества, и тогда нам станет легче жить в наш нелегкий век. Я знал когда-то

одного профессора фортепиано, который заставлял своих учеников улыбаться при исполнении музыки, выражающей улыбку. Он совершал глубочайшую ошибку: не губы должны улыбаться, но душа. Исполнитель, играя ликующую музыку, может иметь и безразличное лицо — не в том дело! Прожив свой век и зная все, что было, начиная с 1914 года, я должен призвать музыкантов к тому, чтобы они понимали: если занятия музыкой не оказывают влияния на восприятие всей жизни, — это лишь ремесло, а не искусство. Конечно, нельзя не обращать внимания на процессы, происходящие в обществе, но эти процессы должны проникать в душу музыканта, а не обывателя.

Вот о каких вещах говорит старик на исходе века, касаясь Моцарта. Повторяю, я говорю сейчас не о Рахманинове, не о Скрябине — хотя, впрочем, должен заметить, что считаю вредным для людей, живущих в наше тревожное время, играть позднего Скрябина. Я бы даже «в законодательном порядке» запретил это. Почему? Скрябин внушает нам неустойчивость, какое-то ритмическое неблагополучие, а его — неблагополучия — и без того слишком много в жизни. Сейчас нужно заниматься тем в музыке, что ведет нас к устойчивости: и ритмической, и психологической. Как раз этим в избытке дарует Моцарт!

Алексей Любимов

МОЦАРТ — ЧЕЛОВЕК ТЕАТРА*

Для меня Моцарт не только один из крупнейших композиторов, но одна из самых экстраординарных личностей в истории музыки на сломе эпох. Он прожил короткую жизнь, и, тем не менее, его художественная натура проявилась исключительно многообразно, можно даже говорить о соединении в нем самых разных натур (при всей гармоничности художественного результата). Я согласен с исследователями, пишущими о Моцарте как о человеке, раздираемом противоречиями. И как раз противоречивость, точнее, амбивалентность, кажется мне самым ценным его свойством.

Столь же сущностно и важно для меня то, что Моцарт — человек театра. (Этим, кстати, тоже во многом обусловлена его разносторон-

* Публикуется с небольшими сокращениями по изданию: Любимов А. Мир волшебный и бесконечный // Сов. музыка. 1991. № 12. С. 114—116.

ность.) Вся его музыка театральна, любое инструментальное сочинение (о вокальных я сейчас не говорю) предстает как игра персонажей. Моцарт нашел средства для очень тонкого воплощения аффектов, более того — конкретных человеческих характеров. До него все это находилось в зачаточном состоянии и делалось схоластически.

Иные считают Моцарта очень трудным, потому что в работе над произведением они чаще всего ограничиваются выявлением стилистических нюансов, целиком уходя в стилистику. Конечно, стилистические тонкости — вещь существенная. Но это только первая ступенька. А затем нужно попытаться уловить главное — связь музыки Моцарта с совершенно конкретным жизненным окружением. А уловив, донести это до слушателя, с учетом не только современного восприятия, но и специфики той эпохи.

Само ощущение театра у Моцарта от итальянцев: от комедии дель арте, вообще от способности итальянцев к быстрым перевоплощениям, смене масок, от карнавальной традиции или площадных театральных представлений. В более поздней музыке все это соединяется с традициями немецкого зингшпиля, а «Волшебную флейту» уже можно назвать настоящей философской драмой. Но все равно итальянского больше — в смысле живости, разнообразия, жизненной полноты героев. Оперные персонажи Моцарта далеко не просты, не односторонни. Мне кажется, на основе его опер можно проводить психологические тесты, исследовать особенности человеческого поведения.

К этому я пришел не сразу. Сначала я как бы нащупывал индивидуальный стиль Моцарта в ряду его старших и младших современников: Гайдна, Бетховена, Филиппа Эмануэля Баха... Затем я начал открывать для себя личность композитора — читал книги, исследовательские работы, изучал партитуры. И постепенно музыка и ее создатель представляли передо мною во всем том многообразии, о котором я говорил вначале. Конечно, я не утверждаю, что Моцарт всегда сознательно писал свою музыку как театральную, это могло возникнуть и произвольно. Но вот вам лежащий на поверхности пример: рондо alla turca — легкое ироническое подражание «янычарской» балетной музыке, которая была в моде во французской опере в 60–70-е годы XVIII века. (Как ни странно, об этом очень мало знают люди, играющие сонату A-dur, и, кстати, это не соната, а дивертисмент.) Однако даже там, где связи с театром не лежат на поверхности, сама стилистика моцартовского инструментального письма — мелодические приемы, принципы развития — все напоминает о его театральной музыке,

а подчас, пожалуй, превосходит ее конкретностью, театральностью идей. Аффект не просто заложен в теме, он динамизирует ее изнутри, характер не просто очерчивается, но трансформируется, иногда в нечто прямо противоположное. В инструментальной музыке Гайдна и Филиппа Эмануэля Баха такие преобразования если осуществлялись, то совсем не с теми масштабностью и силой, как у Моцарта. Разве что у Иоганна Кристиана Баха можно найти параллели моцартовскому инструментальному письму: на мой взгляд, этому композитору Моцарт во многом обязан и своим интересом к итальянской традиции, и самим строением тем. И все же Моцарт гораздо шире использует структурные потенции темы. Его формальные новшества и феноменальные находки — результат театрализованного развития. Тема как бы разрывает сама себя, ее экспозиция уже не является самодостаточной. То же касается и соединения разных тем, переходов между ними: все это настолько неожиданно, что заставляет нас переживать сильнейшие психологические коллизии.

Моцартовские темы — это персонажи, которые гуляют по свободной сцене, претерпевают метаморфозы в определенные моменты своей жизни.

В сочинении Моцарта после совершенно ординарной экспозиции могут происходить вещи, невозможные у другого композитора. Я уж не говорю о таких опусах, как поздний кларнетовый концерт, где композитор очень далеко отходит от правил чередования solo — tutti, и других. Но вот в самом *протекании* формы я ощущаю безусловную театральность, например, полифонических вторжений. Так воспринимаю я полифонию в симфонии «Юпитер» и других поздних инструментальных сочинениях. Дело здесь не только в следовании барочным мастерам-полифонистам. По-моему, более всего это связано с полифоничностью мировоззрения. Моцарт воплощает сам принцип полифонического сознания. Посмотрите: все персонажи «выписаны» с максимальной полнотой, однако сам он — ни на чьей стороне. В этом я и вижу настоящий полифонизм. При таком подходе музыка Моцарта лишается одномерности и, кстати, становится гораздо труднее и для исполнения, и для восприятия. Зато и гораздо богаче.

Я слышу в музыке Моцарта прежде всего многоплановость потому, что я человек XX века. И к тому же занимаюсь очень многим параллельно. Не знаю, что здесь причина и что следствие, но в конце концов я нахожу немало общего между современной музыкой и процессами, протекавшими в XVII–XVIII веках, и прежде всего — многообразии. Дело в том, что музыкальная история — вещь совершенно от-

крытая. Сейчас мы находимся на пересечении очень многих направлений: это просто уличный перекресток, где все сталкиваются. В такой ситуации музыкант либо концентрируется на чем-то одном (например, некоторые пианисты занимаются исключительно Шопеном), либо, напротив, ощущает необходимость преодолеть узкую специализацию. Последнее мне ближе. И мое понимание Моцарта во многом предопределено тем, что сегодня мы находимся в горячей точке музыкальной истории. Такого, наверное, не могло быть в XIX веке, когда Моцарт был богом, солнцем, самой гармонией. Романтическое мировосприятие превратило Моцарта в миф, что отвечало потребностям романтизма, перекраивавшего все прежние явления на свой лад. Я уважаю позицию художников-романтиков, но я не могу понять и поддержать тех артистов, которые сейчас продолжают лакировать музыку прошлого, подгоняя ее под «общую красоту» романтических фантазмагорий в ухудшенном виде. Время усредняющих характеристик прошло. Мы, может быть, призваны не столько трансформировать музыку прошлого, сколько дифференцировать и исследовать ее в строгой опоре на первоисточники. По-моему, очень важно воспринимать все явления музыкальной истории (не существенно, сегодняшней или позавчерашней) такими, каковы они есть, в их историческом контексте. Погружение в эпоху, породившую то или иное событие, делает наше восприятие не только более точным, но и более многообразным, и более емким. Важно найти точку пересечения нашего жизненного опыта (для меня это 50—80-е годы) с опытом современников события. Я придерживаюсь тех же принципов, что и другие аутентичные интерпретаторы: мы — музыканты конца XX века, но, исполняя Моцарта, мы стремимся максимально приблизиться к его исторической ситуации.

Иногда, в силу вынужденных обстоятельств, я использую современные инструменты. Но это случается все реже и реже, потому что я убежден: если мы хотим выявить все микронюансы, которыми так богата музыка Моцарта и которые делают жизнь его персонажей столь разветвленной, мы должны обращаться к инструментам его времени, к конкретной исполнительской практике. Ведь современные рояли в общем-то не слишком отличаются друг от друга в наших концертных условиях. Исполнитель с легкостью переносит свою интерпретацию с одного «Стейнвея» на другой, и ничто не меняется (может быть, только темпы в конкретной акустике). Инструмент же моцартовского времени (или его качественная копия) всегда сам задает характер интерпретации. Если исполнять Моцарта на инстру-

ментах Штейна — четких, выполненных, я бы сказал, «в разговорном жанре», — это высветит одну грань музыки. Лучшие инструменты Вальтера звучат почти как стеклянная гармоника, на них можно достичь удивительного, эфирного звука, и это «выводит» интерпретацию в совершенно иное измерение. Инструменты других венских или немецких мастеров, современников Моцарта, таких как Кенике или Шанц, — это поразительное разнообразие *персонажей*! Каждый, даже работы одного мастера, неповторим: он имеет свои тембральные характеристики, требует всякий раз новой техники, предлагает интересные комбинации средств; сам инструмент модифицирует интерпретацию, зафиксировать ее однажды и навсегда уже нельзя. Не могу заранее сказать, как я начну и как закончу на этот раз. Наверное, идеальной демонстрацией возможностей тогдашних инструментов была бы запись одной пьесы Моцарта на пяти или десяти разных молоточковых фортепиано.

А вот Моцарт на современном инструменте — это своего рода транскрипция. Здесь невозможно реализовать жизнь моцартовских игровых персонажей во всех оттенках. Реализуется нечто другое, связанное с инструментализмом более позднего времени, как бы подсказанное памятью прожитой в XIX—XX веках истории. Но для меня Моцарт — композитор только и исключительно XVIII века. В отличие от Гете, он не выходит за пределы своей эпохи.

Я должен уточнить. Моцарт тоже вечен и актуален в любые времена. Но, мне кажется, для творчества ему хватало ресурсов XVIII века, это искусство абсолютно законченное. Конечно, с сегодняшней точки зрения, Моцарт — величайший новатор, и многое он делал против правил. Однако в отличие, например, от Бетховена, он никогда не сетовал на несовершенство исполнителей или инструментов, его удовлетворяло то, что предоставляла в его распоряжение эпоха. Моцарт не стремился писать музыку будущего и не требовал инструментов будущего. Он вошел в контекст своего времени вполне естественно. Другое дело, что он преобразил этот контекст в некий микрокосм своего сознания, своего театра, своего творчества, создал собственный, удивительно яркий и... какой-то волшебный мир.

Александр Меркулов

СОЗДАВАТЬ СОБСТВЕННЫЕ КАДЕНЦИИ!

Каденции В. А. Моцарта в искусстве XVIII века
и задачи современного исполнителя

В последние десятилетия проблема каденций солиста к моцартовским фортепианным концертам привлекает все большее внимание пианистов. Некоторые из них сочиняют свои собственные каденции, которые играют в концертах, фиксируются с помощью звукозаписи, публикуются в печати. Другие разыскивают и исполняют практически неизвестные в России каденции, воспринимающиеся слушателем как новые и принадлежащие самому солисту. Наиболее часто такие каденции можно встретить в интерпретации тех концертов, для которых Моцарт не оставил каденций, но есть немало примеров, когда и сохранившиеся авторские каденции намеренно заменяются иными. Например, В. Горовиц категорически отказался играть моцартовскую каденцию к первой части концерта A-dur KV 488 (№ 23) и записал произведение с каденцией Ф. Бузони¹.

В повседневной исполнительской и педагогической практике проблема каденции солиста приобретает для многих подчас мучительный, тягостный, уродливый оттенок. Приходится сталкиваться со случаями, когда исполнитель или педагог вынуждены использовать неудовлетворяющие их образцы данного жанра или обращаться за помощью к знакомому композитору, хотя и это не всегда приносит удовлетворение, так как индивидуальности создателя каденции и ее исполнителя редко совпадают. Мысль подготовить собственную каденцию пианисту чаще всего не приходит в голову — он скорее оставит концерт, к которому не нашел каденции, чем сочинит ее сам, и заменит его на другой, к которому имеются хоть какие-то каденции. Но даже желая написать свою каденцию, исполнитель испытывает затруднения из-за того, что не располагает нужной информацией о тех исторических образцах данного жанра, которые можно было бы взять за точку отсчета.

Особую же болезненность ситуации с каденциями со всей очевидностью продемонстрировал случай, произошедший в начале 1990-х годов с крупнейшим отечественным пианистом, исполнявшим

в Большом зале Московской консерватории моцартовский фортепианный концерт, к которому нет авторской каденции. В месте, где композитор предписал солисту исполнение каденции и где после соответствующей оркестровой подготовки все ожидали услышать «нечто», пианист ограничился... лишь короткой заключительной трелью, чем поверг слушателей в недоумение и вызвал прокатившийся по залу ропот разочарования. Занятно, что точно так — без сольной каденции — этот концерт был выпущен на компакт-диске, по поводу которого зарубежный критик съязвил в рецензии, что по причине совершенно уникального отсутствия каденции эту запись обязательно следует приобрести...

Возрастание роли сольных каденций в творчестве исполнителей конца XX — начала XXI века (указанные негативные моменты лишь подчеркивают злободневность ситуации) обуславливают значительное повышение внимания к знаниям об искусстве импровизирования каденций в эпоху создания концертов. В отношении моцартовских каденций интерес усиливается также распространенностью мнения, высказанного еще в середине XIX столетия О. Яном и впоследствии так или иначе многократно повторенного (в том числе и Г. Абертом), что дошедшие до нас каденции венского классика «кажутся написанными Моцартом для учеников, которые играли его концерты; они и не очень трудные, и не детально разработанные и, разумеется, не дают никакого представления о значении его импровизированных каденций»¹.

Но так ли это на самом деле?

Чтобы лучше понять и полнее оценить каденции Моцарта, необходимо рассматривать их в контексте его времени, когда искусство свободной каденции к концерту, особенно клавирному и фортепианному, было чрезвычайно многоликим и претерпевало бурное развитие. Обращение к историко-культурному контексту той эпохи поможет прояснить, на наш взгляд, и многие другие вопросы, важные для современного исполнителя музыки Моцарта: каков стиль сольных каденций XVIII века, какими были образно-смысловые задачи каденции солиста, ее интонационное содержание, размеры, внутреннее строение, тональный план, метроритмические особенности, степень виртуозности, характер импровизационности и т. д. и т. п.? Выяснение всех

¹ См. об этом: Дюбал Д. Вечера с Горовицем. М., 2001. С. 167 — 168.

¹ Jahn O. W. A. Mozart. Tl. 1 — 4. Leipzig, 1856 — 1859. Цит. по: Reinecke C. Vorwort in: Mozart W. A. Cadenzen zu seinen Pianoforte-Konzerten componirt von Beethoven, Mozart, Hummel and Reinecke. Bd. II. Leipzig, 1897. С. 5.

этих вопросов может создать благоприятную почву для интерпретатора и дать ему необходимые исходные ориентиры в такой своеобразной сфере творческой деятельности музыканта, как подготовка каденции солиста.

Если обратиться к Школам и музыкальным словарям, публиковавшимся во второй половине XVIII — начале XIX века, — И. Й. Кванца (1752), П. Ф. Този — И. Ф. Агриколы (1723–1757), К. Ф. Э. Баха (т. 1, 2 — 1753, 1762), И. Рипеля (1765), Ж.-Ж. Руссо (1768), Дж. Тартини (1771), Дж. Манчини (1774–1777), И. А. Хиллера (1780), Д. Г. Тюрка (1789), И. П. Мильхмейера (1798), Г. К. Коха (1802) и других — можно отметить вкратце следующие основные правила и рекомендации, касающиеся сольных каденций.

Смысл каденции состоит в том, чтобы удивить аудиторию и углубить представление о сочинении. Кванц пишет: «Задачей каденции является не что иное, как желание напоследок еще раз поразить слушателя и усилить впечатление от пьесы в целом»¹. Тюрк указывает: «Каденция, если я не заблуждаюсь, не только должна поддержать впечатление, произведенное музыкальной пьесой, но, насколько это возможно, усилить его»².

В каденции должна быть отражена индивидуальность солиста, своеобразие его взгляда на сочинение. Руссо пишет о «свободе, которая предоставляется в каденции исполнителю в том, чтобы отдаваться своим мыслям и следовать собственному вкусу»³. Кох отмечает, что каденция дает исполнителю «возможность выразить господствующее в пьесе настроение на свой индивидуальный лад»⁴. Манчини констатирует, что, по одному из мнений, «каденция солиста произвольна и зависит исключительно от каприза артиста»⁵.

Каденция должна быть связана с основным содержанием части, прежде всего — по характеру. На взгляд Кванца, «каденция должна

вытекать из главного аффекта пьесы и включать в себя краткое повторение или подражание наиболее притягательным ее мотивам»¹. Тюрк рекомендует «изложить в каденции чрезвычайно сжато важнейшие основные мысли или напомнить о них с помощью схожих оборотов»². Манчини указывает, говоря об одном из вариантов, что для каденции «певец должен выбрать мотив из кантилены арии»³.

Однако вопрос о тематическом содержании каденций решался по-разному. В моцартовские времена господствовали каденции, по существу, лишенные определенных тем и сплошь составленные из простейших мотивов или гаммообразных и арпеджиообразных пассажей, так называемых общих форм движения. По мнению известного немецкого музыковеда А. Шеринга, изучавшего каденции к инструментальным концертам XVIII века, в таких каденциях, особенно распространенных в домозартовский период, но продолжавших существовать вплоть до начала XIX столетия, «нет и речи о разработке или простом повторении главных тем». В них, по мнению ученого, «исключаются все ариозные и мелодические проведения», а «полифонического изложения полностью избегают»⁴. По предположению Шеринга, это связано с тем, что блеска и элегантности исполнения, особенно в игре на клавесине, лучше всего можно было достичь благодаря именно разнообразным пассажам токкатного и прелюдийного типа, а не развитием главной темы *quasi improvviso*, которое (если бы оно было необходимо) не могло вызвать затруднения у тогдашнего исполнителя. По-видимому, от солиста в те времена ждали большего, чем просто варьированного повторения тем. Не случайно Кванц пишет о заимствовании в каденции интонаций сочинения как о редком случае, призванном «восполнить недостаток творческой фантазии» исполнителя и компенсировать неспособность последнего «изобрести что-либо новое»⁵.

¹ Кванц И. Й. Опыт наставления в игре на поперечной флейте. Берлин, 1752. Цит. по: Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. М., 1975. С. 21.

² Türk D. G. Clavierschule, oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende. Leipzig, 1789.

³ Rousseau J. J. Dictionnaire de Musique. Paris, 1768. P. 68.

⁴ Koch H. Chr. Musikalisches Lexikon. Frankfurt, 1802. S. 566.

⁵ Mancini G. Pensieri e riflessioni pratiche sopra il cento figurato. Vienna, 1774; 2-е испр. и доп. изд., там же, 1777, под заглавием: Riflessioni pratiche sul cento figurato. Цит. по: Мазурин К. Методология пения. Курс педагогики пения. Руководство для учителей и пособие для учащихся. Т. 1. Часть теоретическая. М., 1902. С. 253.

¹ Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Berlin, 1752. S. 153.

² Цит. по: Багупа-Скога Е. и П. Интерпретация Моцарта. Указ. изд. С. 247.

³ Цит. по: Badura-Skoda E. Cadenza // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 4. London, 2001. P. 787.

⁴ Schering A. Die freie Kadenz im Instrumentalkonzert des 18. Jahrhunderts // Bericht über den zweiten Kongress der internationalen Musik-gesellschaft zu Basel vom 25–27 September 1906. Leipzig, 1907. S. 207–209.

⁵ Цит. по: Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. Указ. изд. С. 21.

«Нетематические» каденции можно встретить у Леопольда Моцарта, например, к клавирному концерту юного Вольфганга KV 107-21d (1765), у И. Г. Гольдберга (клавирный концерт d-moll, соч. между 1751 — 1756 гг.), у И. Г. Альбрехтсбергера (клавирный концерт B-dur, 1762). Коротки и бестемны выписанные каденции в клавирных концертах сыновей И. С. Баха, за исключением самых последних сочинений К. Ф. Э. Баха. Весьма скупы в отношении тематизма считающиеся авторскими каденции к известным клавирным концертам Й. Гайдна G-dur (Hob. XVIII № 4, 1782) и D-dur (Hob. XVIII № 11, 1782), а также ранние, до сих пор не опубликованные каденции моцартовского ученика И. Н. Гуммеля, сочиненные им, как полагает исследователь С. В. Грохотов, во время гастрольной поездки в первой половине 90-х годов XVIII века¹. Воздействие такого рода привычек ощутимо в каденциях к моцартовским концертам, написанных М. Клементи (1787) и А. Э. Мюллером (1790-е годы). Малотематичны и две каденции И. Б. Крамера (1806) к концерту Моцарта d-moll KV 466. Такова была, вероятно, одна из главнейших традиций, касающаяся каденций, ведь многие названные музыканты были выдающимися импровизаторами, искусство фантазирования которых никак нельзя подвергнуть сомнению. Примечательно наблюдение Ч. Бёрни 1772 года об импровизациях ученика И. С. Баха и коллеги И. Х. Баха — К. Ф. Абеля (1725 — 1787), славившегося своими каденциями: «На клавикордах он имел обыкновение играть в арпеджиях с бесконечным разнообразием и мастерством»².

Нельзя не сказать, что в музыкальной практике XVIII века были известны и каденции с новыми темами. Упомянем в этой связи каприччио-каденции Локателли — самостоятельные композиции в характере этюдов, помещаемые перед финальными частями концертов, которые, по словам Шеринга, «не имеют ничего общего с музыкой части ни по тематизму, ни по содержанию»³. Таким образом, в вопросах о тематическом материале каденций, как и во многом другом, в XVIII веке далеко не было единообразия во мнениях.

¹ Желая ознакомиться с ранними гуммелевскими каденциями могут обратиться к работе указанного автора: Грохотов С. И. Н. Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века. Дис... канд. искусствоведения. Т. 2. М., 1990.

² Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Путешествие 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. М.: Л., 1967. С. 181.

³ Schering A. Op. cit. S. 208.

Неоднозначен и вопрос о продолжительности и объеме каденции. Протяженные каденции были особенно характерны для скрипачей-виртуозов и певцов (Тартини пишет о свободных, часто импровизируемых каденциях в конце пьесы, «которые певец или музыкант исполняет по желанию и, невзирая на такт, так долго, как он хочет и может»¹). Но и среди концертирующих клавиристов было немало тех, кто исполнял каденции «целых десять минут»² или «кажется, целую вечность»³. Авторы фортепианных Школ пишут об этой практике как о недостатке, тем самым подтверждая ее распространенность. Выписанная каденция Гольдберга к его упомянутому клавирному концерту занимает 89 тактов!⁴ Более того, сохранились исторические свидетельства, что каденция нередко длилась столько же, сколько вся предшествовавшая ей часть, а иногда в несколько раз дольше!

Здесь нельзя не вспомнить, что прообраз каденции — известное соло для клавира в Пятом Бранденбургском концерте И. С. Баха (1720), считающемся первым в истории клавирным концертом, — занимает более трети первой части! Различны по объему (иногда почти в три раза) написанные примерно в одно время разными музыкантами каденции к фортепианному концерту Моцарта A-dur KV 488 (1786): каденция, принадлежащая самому автору, занимает 30 тактов, сочиненная М. Клементи⁵ — 29, А. Э. Мюллером⁶ — 40, а Ф. К. Хофма-

¹ Tartini G. Traité des agréments de la musique. Paris, 1771. Цит. по: Гинзбург Л. Джузеппе Тартини. М., 1969. С. 187.

² Milchmeyer J. P. Die wahre Art das Pianoforte zu spielen. Dresden, 1798. Цит. по: Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 1, 2. М., 1988. С. 103.

³ Там же.

⁴ Об этой каденции см.: Hoffman-Erbrecht L. Klavierkonzert und Affektgestaltung. Bemerkungen zu einigen d-Moll-Klavierkonzerten des 18. Jahrhunderts // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1970. Bd. 15. Leipzig, 1971. S. 99.

⁵ Каденция Муцио Клементи (1752 — 1832) имеется в его чрезвычайно популярном в те годы сборнике «Музыкальные характеристики, или Собрание прелюдий и каденций в стиле Гайдна, Кожелуха, Моцарта, Штеркеля, Ванхаля и автора» op. 19 (1787). Она может быть отнесена и к концерту A-dur KV 414 (1782).

⁶ Август Эберхард Мюллер (1767 — 1817) был превосходным исполнителем на фортепиано и в 1794 году первым после автора исполнил все известные к тому времени концерты Моцарта. Перу Мюллера принадлежат «Наставления к основательному исполнению моцартовских концертов, главным образом в отношении верной аппликатуры» (1796). Вероятно, в эти годы им были написаны и каденции, впервые опубликованные уже после смерти музыканта в 1818 году в Лейпциге.

ном¹ — 86! Распространенное убеждение в том, что в эпоху позднего барокко и классицизма каденции солистов были только краткими, а развернутые появились лишь в эпоху романтизма, не соответствует действительности. Реальная практика XVIII века давала на этот счет порой полярно противоположные примеры и демонстрировала большие расхождения во мнениях как между самими исполнителями, так и между ними и теоретиками — авторами разного рода руководств. Кстати сказать, критика поздних (конца 1820-х годов) гуммелевских каденций как якобы несоответствующих (в т. ч. в отношении размеров) моцартовскому времени совершенно безосновательна.

По-разному решался и вопрос о роли виртуозного элемента в каденции. Казалось бы, виртуозность солиста, проявляемая в каденции, — несомненный ее атрибут, ее изначальное свойство. Обилие бравурных, блестящих пассажей (как ослепляющих огней фейерверка), сохранившихся во множестве каденций того времени, говорит само за себя. Скрипачи и вокалисты стремились, помимо этого, достичь как можно более высоких нот. Вместе с тем, увлечение внешней, технической стороной игры нередко перехлестывало через край, что вызывало осуждение строгих авторов руководств.

Размеренный такт, с одной стороны, редко должен соблюдаться; целесообразна свобода от тактовой схемы. Как отмечает К. Ф. Э. Бах, «фантазирование вне такта, по-видимому, лучше всего способно выразить чувства, ибо всякий такт — все-таки оковы»². При этом «гамбургский Бах» все-таки требует «такого соотношения стоимости нот, чтобы их возможно было записать»³. Часто же (и это другая сторона медали) большие разделы каприччио-каденций были строго метричны, и лишь заключительные (или начальные) фрагменты были метрически свободными. Нередко метричные и аметричные эпизоды чередовались.

¹ Филипп Карл Хофман (1769—1812), как утверждают исследователи, неоднократно слышал выступления Моцарта со своими фортепианными концертами и даже музицировал с великим музыкантом, исполняя Сонату для двух клавиров F-dur KV 497, а позднее сделал подробные замтки о моцартовской манере исполнения. Считается, что один из ранних биографов Моцарта, Шнайдер фон Вартензее, обязан Хофману многими важными сведениями о его игре. В 1801 и 1803 годах впервые вышли серии каденций Хофмана к нескольким моцартовским концертам и расшифровок медленных частей в них.

² Bach K. Ph. E. Versuch über die wöhre Art das Klavier zu spielen. Teil II. Berlin, 1762. Цит. по: Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия. Киев, 1974. С. 51.

³ Там же. С. 50.

По мнению большинства авторов трактатов, тональный план каденции должен быть близким к основной тональности части. Впрочем, в упоминавшейся каденции Гольдберга встречаются смелые и быстрые переходы в далекие тональности. Вспоминается и огромная пассажная каденция И. С. Баха в его редко исполняемой клавирной фуге d-moll (BWV 948) — «каденция-монстр», по выражению П. Бадурь-Скоды¹, — в которой композитор «разгулялся» по всему квинтовому кругу и «обошел» все 12 минорных тональностей! Нельзя не обратить внимания и на замечание К. Ф. Э. Баха о том, что «клавирная фантазия звучит слишком примитивно, когда в ней ограничиваются только близкими тональностями»², и на ремарку К. Черни о «всевозможных модуляциях», которые может позволить себе исполнитель в больших заключительных форматах концертов как особых видах фантазии³.

Непременное свойство каденции — ее непредсказуемость и импровизационный характер. Чем непоследовательнее мысль, чем менее проработанной кажется каденция, тем она совершеннее и красивее. В этом авторы трактатов проявляют большее единодушие. Рипель прямо утверждает: чем беспорядочнее и сумасброднее каденция, тем лучше⁴. Чем больше неожиданного может быть внесено в каденцию, тем она привлекательнее, отмечает Хиллер⁵. Кванц указывает, что каденция должна казаться остротой (Bonmot), сюрпризом для слушателя и должна звучать так, будто она рождается в самый момент игры, даже если она была исподтишка подготовлена заранее⁶. Тюрк рекомендует обязательно вносить в каденцию что-то непредвиденное и потрясающее. Он сравнивает каденцию со сном, в котором человек вновь переживает в короткое время то, что происходило в действительности, но без строгой связи и осознания событий. В каденции, пишет Тюрк, чередуются то певучая фраза, то выдержанный звук, то пассаж; при этом «беспорядок» должен быть лишь кажущимся⁷.

¹ Badura-Skoda P. Interpreting Bach at the Keyboard. Oxford, 1993. P. 496.

² Цит. по: Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики. Указ. изд. С. 51.

³ Czerny C. Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Piano-forte. 200-tes Werk. Wien, 1829. Цит. по: Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики. Указ. изд. С. 86.

⁴ Riepel J. Tonordnung. Augsburg, 1765. S. 85.

⁵ Hiller J. A. Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange. Leipzig, 1780. Цит. по: Мазиурин К. Методология пения. Указ. изд. С. 287.

⁶ Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Berlin, 1752. S. 154.

⁷ Цит. по: Алексеев А. История фортепианного искусства. Указ. изд. С. 103.

Нельзя не учитывать, что подход к каденции нередко менялся у одного и того же музыканта. Так, если каденции К. Ф. Э. Баха к его первым концертам короткие и нетематические, то к поздним — более развернутые и разделены на две части, тематическую и пассажную, что впоследствии становится типичным. И каденции Моцарта претерпели в чем-то сходную эволюцию — вспомним, что моцартовская каденция к первой части концерта KV 246 (1776) насчитывает всего 5 тактов, а к первой части концерта KV 238 (1776) — состоит из нескольких пассажей и трели. Кстати, здесь каденция наиболее отвечает своему первичному назначению — лишь несколько оттянуть и тем самым подчеркнуть наступление полной совершенной гармонической каденции в заключении сочинения (не случайна идентичность названий).

Как видно, картина инструментальных каденций во второй половине XVIII века достаточно пестра и противоречива. Расхожее представление о том, что в те времена существовал единообразный и общепризнанный подход к каденции (как и ко многому другому), — не более чем иллюзия¹.

Кстати, во многом иллюзорны и бытующие в наши дни представления о том, что в ту эпоху импровизирование каденций было для многих привычным и не вызывало затруднений. Трактаты свидетельствуют об обратном. Как пишет один из авторов музыкального лексикона, каденция — «камень, о который большинство солистов спотыкается». В другом руководстве сообщается: «Еще ни один истинный знаток не утверждал, что каденция была вещью легкой. Напротив, каждый, кто только подумает, признает искусное ее выполнение задачей необыкновенно трудной». Тюрк указывает, что «для сочинения каденции необходимо много таланта, проницательности, критического чутья и т. д.»². Мильхмейер отмечает: «К счастью для начинающих и учителей, которые должны писать каденции для своих учеников, близится конец горячки каденций, и это вполне разумно»³. Тот же автор описывает трагикомический случай, произошедший на почве фантазирования каденции: «Одна исполнительница покраснела, бедная, до кончиков пальцев, когда подошла к злополучной каденции, и этим

достаточно ясно показала слушателям, что она не способна на изобретение и что ее воображение не может подсказать ей ни малейшей мысли. После того как все инструменты уже за несколько тактов вперед подготовили каденцию и слушатели в глубокой тишине ждали достойную одобрения каденцию, они были горько разочарованы, услышав простую трель, которую перепуганная исполнительница в довершение всего и сыграла-то плохо»¹.

Моцарт, как известно, писал каденции и для сестры, и для учеников и, судя по всему, относился к этому как к обычной для того времени практике. В конце XVIII — начале XIX века в помощь ученикам и педагогам появляются издания сборников прелюдий, каприччио, каденций различных авторов. Об их необычайной популярности свидетельствует, например, тот факт, что собрание прелюдий и каденций, сочиненных Клементи в стиле разных композиторов, выдержало за 10 лет, с 1787 года, 11 изданий. Примечательно для обрисовки исторического фона, что каденция Клементи не отнесена к какому-либо конкретному концерту Моцарта — дело в том, что, как уже указывалось, многие каденции XVIII века были нетематичны, содержали общеизвестный мотивный и пассажный материал и могли быть использованы как вставки в любом произведении. Первые собрания каденций самого Моцарта (еще неполные) были впервые изданы в 1801 и 1804 годах.

Моцартовские каденции 1780-х годов, если их рассматривать в контексте каденций его современников, обладают уникальными чертами и являются по своей емкости и многообразию новаторскими, хотя в частностях нередко покоятся в русле традиций. Здесь и виртуозные пассажные фрагменты, не лишенные бравуры, но достаточно короткие; здесь и лирические тематические разделы, иногда протяженные и «распеты», но никогда не периоды целиком; здесь импровизационность изложения, дробность построения, но и внутренняя непрерывность развития; здесь смелость, неожиданность решений (резкий тональный сдвиг, появление нового мотива), но и покоряющая естественность и законченность целого; здесь удивительная концентрация выразительности и одухотворенность образов — то есть все то, что в совокупности превращает эти скромные по масштабу, построенные как будто из типовых блоков создания в неповторимые маленькие шедевры гения!

На фоне дошедших до нас образцов каденций к фортепианным концертам второй половины XVIII века сохранившиеся моцартовские

¹ Желаящие более детально ознакомиться с историческим контекстом бытования данного жанра могут обратиться к принадлежащей автору этих строк серии статей «Каденция солиста в XVIII — начале XIX века», опубликованной в 2002 году в журнале «Старинная музыка» (№ 2, 3, 4).

² Цит. по: Багура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. Указ. изд. С. 247.

³ Цит. по: Алексеев А. История фортепианного искусства. Указ. изд. С. 103.

¹ Там же.

каденции не воспринимаются как облегченные, специально написанные для сестры или несильного ученика (такими они, как и многие клавирные сочинения Гайдна и Моцарта, казались музыкантам романтической эпохи, рассматривавшим создания венских классиков исключительно с позиций романтической виртуозности и композиционной техники). Фактурно и технически моцартовские каденции близки музыке самих концертов и, будучи удивительно простыми и непритязательными, не выглядят в сравнении с ними упрощенными. Кроме того, Моцарт оставался великим и тогда, когда писал не для себя. Вряд ли кто-нибудь усомнится в достоинствах музыки Моцарта только на том основании, что она была сочинена для исполнения учеником. Нельзя не учитывать и того, что все каденции, выписанные самим Моцартом в тексте других своих сочинений, аналогичны его известным каденциям к фортепианным концертам. Обратим внимание в этой связи на нотированные моцартовские каденции в третьей части скрипичной сонаты D-dur KV 306 (1778), в финале фортепианной сонаты B-dur KV 333 (1778), в фортепианных вариациях KV 264 (1778), KV 398 (1783), KV 455 (1784), в заключительной части квинтета для фортепиано и духовых Es-dur KV 452 (1784).

Е. и П. Бадура-Скода, подробно рассматривая в своей книге стиль моцартовских фортепианных каденций, утверждают, что композитор, скорее всего, не импровизировал большие каденции и записывал их для себя (настолько они отточены и отделаны), и расценивают их как «идеальные образцы», полностью отражающие его взгляды¹.

Вместе с тем каденции Моцарта уступают в виртуозном отношении каденциям его младших современников — И. Н. Гуммеля (имеем в виду не только его поздние, но и ранние неопубликованные каденции), А. Э. Мюллера и особенно Ф. К. Хофмана (изд. 1801, 1803), в которых последний, как полагают некоторые исследователи, стремился запечатлеть моцартовскую манеру импровизирования и которые значительно крупнее по размерам, свободнее по тональному плану, включают гораздо больше разработочных элементов и пассажного материала. Можно предположить, что Хофман ориентировался на образец, близкий моцартовской клавирной фантазии (каприччио) C-dur KV 395 — едва ли не самому импровизационному сочинению венского классика («Sargisio, чтобы попробовать клавиш», — писал он сестре). Примечательно, что не сохранились главным образом ав-

торские каденции к наиболее масштабным фортепианным концертам Моцарта, с которыми преимущественно выступал он сам. И поэтому не исключено, что в порыве вдохновения он мог в каденции отходить от каких-либо правил и собственных «домашних заготовок». Слава гениального импровизатора как-то не вяжется с небольшими, компактными каденциями. Да, Моцарт неподражаемо фантазировал за фортепиано, да, это были большие самостоятельные номера его концертных выступлений (часто вариации), но считал ли он уместным импровизировать в таком же духе, играя сольную каденцию? Едва ли можно дать однозначный ответ на этот вопрос. На наш взгляд, в восприятии Моцарта каденция все же, во-первых, отличалась по своей природе от его же фантазий, каприччио, прелюдий и, во-вторых, была не столько значительным по протяженности и равноценным по смыслу с другими (например, с разработкой) разделом концерта (это больше характерно для бетховенских каденций), сколько носила в целом подчиненный, вспомогательный, локальный характер. Такое ее толкование в духе расширенных задержек вполне вписывается как одно из главных направлений в многозначный контекст музыкальной культуры той эпохи.

Обращение к нему может и ныне помочь интерпретатору лучше сориентироваться в решении проблемы каденции к классическому концерту, в выборе главных направлений для творчества, в преодолении ряда бытующих стереотипов, например, относительно размеров каденции или степени проявления в ней творческой свободы.

Вряд ли оправдан преувеличенный, на наш взгляд, акцент на требовании максимального музыкально-стилистического единства произведения и каденции — весь ее смысл заключается как раз в проявлении солистом своего — отличающегося от авторского! — творческого «я», которое благодаря непохожести и новизне лишь оттеняет стиль автора концерта и подчеркивает специфику его музыкального языка, при том, разумеется, что образно-смысловые связи с прозвучавшей частью остаются незыблемыми. Как по-новому — удивительно светло и отрешенно — звучит музыка Моцарта, например, в медленной части после какой-нибудь каденции Ф. Бузони, насыщенной терпкими, щемящими диссонансами!

Показательно в этом отношении и исполнение С. Т. Рихтером антистилизаторской, написанной современным (с явными «дебюссизмами») музыкальным языком каденции Б. Бриттена к моцартовскому фортепианному концерту Es-dur KV 482 (№ 22). Примечательны слова прославленного пианиста в дневнике: «Каденция Бриттена спорна. Каденция Бриттена великолепна! Она оказалась живой и интересной. Она

¹ Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. Указ. изд. С. 221.

удачна»¹. Сходное впечатление вызывают и в чем-то «скрябинские» каденции С. Е. Фейнберга к концерту Моцарта C-dur KV 467 (№ 21) или знаменитые каденции Г. Гульда к Первому бетховенскому концерту — трудно представить себе подчас что-то более далекое от первоисточника по музыкальному языку и что-то более близкое ему по духу!

Нельзя забывать, что изначально зона каденции в концерте — это область, в которой главенствует не автор, а именно солист! Это сфера выражения, «сфера жизненных интересов» именно исполнителя! Так это понималось в XVIII веке, так это мыслили себе — как «свободную», «ничейную» зону — Й. Иоахим, Б. Вальтер, А. Шнабель, сочинивший, кстати сказать, каденции к моцартовскому концерту c-moll KV 491 (№ 24) в атональной манере. Хотя такое радикальное решение может кому-то показаться дискуссионным и экстравагантным, но именно оно лучше, чем иная стилизованная каденция, отвечает задаче поразить слушателя, удивить его, передать индивидуальный взгляд исполнителя, представить в необычном освещении содержание концерта и в результате усилить впечатление от него — той задаче, которую ставили перед солистом в каденции практически все авторы руководств моцартовского времени!

В этом плане поучительны рассуждения Карла Рейнеке — выдающегося пропагандиста моцартовских фортепианных концертов и автора многочисленных, романтических по манере письма, нередко подвергавшихся критике каденций к ним: «Упрек в том, что каденция исполнителя не в стиле или не в духе композитора, предъявляется слишком часто, не будучи в сущности обоснованным... Если композитор ставит перед исполнителем задачу свободно фантазировать на главные темы произведения, он тогда, разумеется, разрешает ему в определенной степени проявить собственную индивидуальность, ибо никогда истинный художник не сможет импровизировать или сочинять, полностью отказываясь от самого себя». Рейнеке (в отличие, например, от Э. Изай²) видит естественный выход из ситуации в следующем: «В случае, когда исполнитель, играя каденцию, занят пре-

имущественно обработкой заданных автором мотивов и не слишком отделяется от основного характера соответствующей части, можно создать желаемое и требуемое единство»¹.

Следует учитывать и то, что ныне часто исполняемые моцартовские каденции воспринимаются совсем иначе, чем в конце XVIII века: будучи сейчас хорошо известными и нередко донельзя заигранными, они уже не могут звучать столь же свежо и непривычно, как тогда, не могут восприниматься как нечто непредсказуемое и вообще импровизационное. Этот важнейший эффект исчезает и тогда, когда пианист выступает с каденцией «под Моцарта». Такая каденция — мечта «педагога-стилиста», — максимально близкая оригиналу по музыкальному языку, но лишенная яркого творческого элемента, оказывает автору, на наш взгляд, медвежью услугу своей монотонностью и однородностью. Как тут не вспомнить красноречивого высказывания старшего моцартовского современника И. Й. Кванца: «Величайшая их, каденций, красота состоит в том, что они должны, как нечто неожиданное, изумить слушателя свежей и неординарной манерой и в то же время вызвать в нем высшую степень волнения и страсти!»²

Исходя из общих настояний авторов трактатов XVIII века и всей атмосферы тогдашней концертной жизни, когда каденция солиста была едва ли не «гвоздем программы», современному исполнителю музыки венских классиков, спрашивающему, какую каденцию сыграть, следует адресовать категорическое требование: *любую, кроме авторской!* Или, в более мягкой форме и более пространно: *любую неизвестную или малоизвестную каденцию, но только не известную авторскую!* В целом такой позиции придерживались и сами авторы концертов. Ведь Моцарт писал каденции прежде всего для самого себя (и для безнадежных в плане сочинительства учеников), но не для всех последующих поколений исполнителей! Бетховен также фиксировал свои каденции именно для себя, готовясь к собственным выступлениям. Он, например, отказал своему ученику Ф. Рису сочинить для него каденцию к Третьему фортепианному концерту (Рис должен был сделать это сам!³), и такой позиции последний венский классик придерживался до момента создания своего Пятого фортепианного концерта. Ни Моцарт, ни Бетховен не публиковали (кроме

¹ Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. М., 2002. С. 292, 365, 384.

² Изай считает в равной мере неприемлемой ни каденцию в стиле произведения, попросту воспроизводящей его темы и пассажи, ни индивидуальную, неизбежно нарушающую оригинальный авторский стиль каденцию исполнителя. «Вот где дилемма, — восклицает артист, — создающая ситуацию, по правде сказать, безвыходную» (Изаи Э. Анри Вьётан — мой учитель // Музыкальное исполнительство. Вып. 8. М., 1973. С. 223).

¹ Reinecke C. Op. cit. S. III.

² Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Berlin, 1752. S. 157.

³ См. об этом: Друскин М. Фортепианные концерты Бетховена. М., 1959. С. 36.

известных единичных исключений) свои концерты *вместе* с каденциями — это сделали услужливые современные редакторы, невольно введя многих пианистов в заблуждение. Ни Моцарт, ни Бетховен не печатали в назидание потомкам и сами свои каденции — это все посмертные издания...

Впрочем, мы никому не навязываем высказанную точку зрения. Более того, в некоторых случаях авторская каденция бывает удивительно уместной. Речь идет о тех сравнительно редко исполняемых моцартовских концертах, где и сохранившиеся каденции их создателя — также оставшиеся почти неизвестными для большинства нынешних слушателей — звучат столь свежо и непосредственно и столь изобретательно, что может показаться, будто они написаны тонким стилистом сегодня.

Что касается известных и неизбежно приевшихся некоторых моцартовских каденций, то стоит, может быть, обратить внимание на существующую в концертной жизни практику их обновления, когда в них вставляются новые более или менее стилизованные фрагменты. Так нередко поступает, в частности, современный французский пианист Э. Хайдик — автор такого рода каденции к концерту A-dur KV 488. Своеобразную компоновку из разных каденций осуществил Д. Баренбойм в своей записи концерта G-dur KV 453, к первой части которого сохранились две авторские каденции. Начало каденции солиста Баренбойм играет по второй каденции Моцарта, а после т. 6 продолжает по первой моцартовской каденции с т. 7 по т. 34, после чего окончание исполняется по каденции Э. Фишера (с т. 59), которая, в свою очередь, начинается аналогично второй каденции Моцарта.

Хотя строгие педагоги-пуристы резко возразят против такой практики («Руки прочь от Моцарта!»), но она была во все времена неотъемлемым атрибутом подготовки сольной каденции. Еще К. Черни, кстати, сочинивший собственные каденции к концертам своего учителя Бетховена, в своем «Систематическом руководстве по импровизации на фортепиано» (1829) указывал: «Где каденция выписана, но слишком коротка, ее можно искусно продолжить»¹. Веком раньше Локателли в своих знаменитых вставках-каприччио выставлял ферматы, предлагая исполнителю самому продолжить и расширить каденцию.

Стилистически противоположные подходы разграничивает Л. Н. Наумов в книге «Под знаком Нейгауза»: «Если ты просто пи-

нист, каденции нужно писать *только в стиле автора*. И можно сочинять в своем стиле, если у тебя есть *собственный композиторский мир*, то есть когда ты являешься также композитором. В этом случае неверно рассуждать, что написал Бриттен каденцию к концерту Моцарта и говорят: «Как корове седло». Ничего подобного! Или — замечательные каденции Брамса, привносящие его яркую индивидуальность. Я считаю, это закономерно и интересно. А если таким образом попробует написать какой-нибудь студент, тогда действительно будет ужасно. Против подобных вещей я боролся...»¹ Последние слова Л. Н. Наумова вызывают на спор: бывает, что уже на студенческой скамье иной исполнитель имеет если не сформировавшийся композиторский мир, то незаурядный творческий дар, ограничивать который едва ли оправданно.

Как видим, у современного пианиста имеется много возможностей интересно и самобытно решить проблему каденции солиста к моцартовским концертам. Попробуем ниже, в дополнение к уже сказанному, обозначить некоторые пути творческого поиска в данном жанре и попутно поделить отдельные наблюдения методического характера. Это, думается, тем более уместно, поскольку ныне многие исполнители подходят к выбору каденции заинтересованно и вдумчиво, так как видят в ней не досадный атавизм, а счастливую возможность глубже выявить мысли автора и, одновременно, рельефнее проявить своеобразие собственного лица и ярче раскрыть свое индивидуальное понимание музыки.

Идеальный вариант — конечно же, сочинение исполнителем собственной оригинальной каденции. Следует подчеркнуть, что в подавляющем большинстве случаев каденции готовились заранее и выучивались дома, а не импровизировались на сцене, как многие думают. К новым выступлениям в том же городе с тем же концертом (или с той же самой оперой) нужно было подготовить новые каденции, поэтому позиция солиста, написавшего однажды свою, пусть и замечательную, каденцию и повторяющего ее без изменений всю оставшуюся жизнь, не соответствует старинным обычаям.

Другой вариант решения — использование в качестве стилевой модели нетематической каденции или каденции с новыми темами и мотивами, хотя и близкими авторским. Этот исторически совершенно оправданный подход убедительно реализовал С. Стадлер, исполняя в 1998 году скрипичные концерты Й. Гайдна. В качестве каденций он

¹ Цит. по: Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики. Указ. изд. С. 85.

¹ Наумов Л. Под знаком Нейгауза. Беседы с Катериной Замоториной. М., 2002. С. 91.

использовал аналогичные по характеру соответствующим частям пьесы Телемана, скрипичные дуэты Моцарта (переложенные солистом для одного инструмента) и капризы Локателли. Подобна этому и находка пианиста В. Афанасьева, начавшего каденцию в фортепианном концерте Моцарта c-moll KV 491 (№ 24) реминисценцией каденции Бетховена к его Третьему фортепианному концерту в той же тональности. Известны также каденции к фортепианным концертам Моцарта, в которых их создатели цитируют похожие по настроению и интонационному строю фрагменты из симфонических или оперных произведений автора «Дон Жуана», «Волшебной флейты» и «Юпитера».

Разновидность каденции с новыми темами может быть привлекательной и по другой причине: она позволяет оперировать современными композиторскими средствами, не прибегая к перегармонизации собственно моцартовских тем, что многим кажется сомнительным по своей идее. Своеобразным образцом в последнем случае могло бы послужить сочинение А. Шнитке «(He) сон в летнюю ночь (не по Шекспиру)», где не подлинная, но стилизованная в манере Гайдна и Моцарта беззаботная тема-персонаж как бы попадает из XVIII столетия в XX век, наполненный реальными (а не приснившимися) катаклизмами... Кстати, в каденциях Шнитке к моцартовским фортепианным концертам мы наблюдаем свободное оперирование стилистическими моделями разных эпох.

Еще один по-своему плодотворный подход в разрешении рассматриваемой проблемы — извлечение почти из небытия и использование в полной мере громадного массива каденций, накопленного к сегодняшнему дню и ныне практически совершенно невостребованного! Ведь история каденций к моцартовским фортепианным концертам удивительно обширна и богата.

За два столетия выдающимися музыкантами создано огромное множество замечательных образцов этого жанра. Среди их авторов современники Моцарта — М. Клементи, А. Э. Мюллер, Ф. К. Хофман, Л. ван Бетховен (хотя его каденция к концерту d-moll неизменно заиграна и в этом отношении хуже любой другой), И. Н. Гуммель, Ф. Калькбреннер, известные зарубежные музыканты более поздних времен — И. Мошелес, Ф. Мендельсон, Ш.-В. Алькан, Ш. Гуно, К. Шуман, К. Рейнеке, К. Сен-Санс, Г. Пьерне, Ф. Бузони, А. Годовский, М. Регер, Р. М. Брейтхаупт, Э. Донаньи, В. Ландовска, Э. Петри, А. Шнабель, А. Казелла, Э. Фишер, Б. Паумгартнер, В. Гизекинг, В. Кемпф, К. Хаскил, Дж. Селл, Р. Казадезюс, Ф. Вюрер, Р. Серкин, Н. Магалов, А. Фолдеш, Б. Бриттен, Д. Липатти, Л. Бернштейн, Г. Анда,

Ф. Маннино, И. Хеблер, Г. Гульд, П. Бадура-Скода, А. Превин, Ф. Гульда, А. Брендель, К. Эшенбах, Д. Баренбойм, Р. Лупу, Р. Бухбиндер, М. Перайя, М. Билсон, Ю. Франц, А. Шифф, З. Кочиш, М. Ушида, К. Захариас, исполнители и композиторы отечественной музыкальной традиции — А. Г. Рубинштейн, С. И. Танеев, С. Е. Фейнберг, Н. И. Голубовская, М. И. Гринберг, А. Л. Иохелес, И. И. Михновский, Т. П. Николаева, К. С. Сорокин, А. И. Пирумов, А. Г. Шнитке, Л. Н. Наумов, В. Д. Ашкенази, А. А. Наседкин, В. В. Виардо, Т. П. Сергеева, М. Е. Коллонтай (Ермолаев), М. В. Плетнев, С. А. Бабаян и другие. Уже это простое, хотя и далеко не полное, перечисление имен говорит само за себя: трудно представить себе столь широкую историческую панораму, столь пеструю картину стилистических течений и направлений, столь захватывающее многоцветье творческих индивидуальностей!

Каденции названных музыкантов в своем большинстве опубликованы, хотя чаще за рубежом и сравнительно давно, что делает их труднодоступными для российских пианистов. (В этой связи, конечно, давно назрела необходимость издания в России своеобразной «Антологии», «Хрестоматии» или «Школы» фортепианной каденции, куда вошли бы лучшие образцы жанра.) Постоянное обращение к этой исторической сокровищнице и неуклонное включение в широкую практику многих созданных ранее, но большей частью неизвестных, а потому свежо и неожиданно звучащих каденций выдающихся мастеров дает прекрасную возможность многочисленным пианистам — учащимся разных уровней подготовки, педагогам и концертирующим артистам, не сумевшим развить свои композиторские задатки, — сделать для себя или вместе с педагогом необходимый выбор и остановиться на той каденции, которая наиболее близка исполнителю по духу (как каденция Бузони — Горовицу) и максимально соответствует его техническим возможностям. Исполнитель может выучить и сразу несколько разнохарактерных каденций, чтобы иметь возможность — уже непосредственно в процессе музицирования на сцене — решить, какая из них лучше отвечает настроению данной минуты. Наличие в репертуаре солиста нескольких каденций может пригодиться и в том случае, если приходится выступать (о чем уже говорилось) с одним и тем же концертом несколько раз в одном и том же городе.

Более того, само по себе планомерное рассмотрение пианистом более чем двухвековой ретроспективы развития жанра, изучение выдающихся памятников этого искусства и скромных его образцов, знание основных «правил» создания каденций (и многих исключений из

них), анализ стилистически самых разных примеров их написания — все это способно, на наш взгляд, дать столь необходимый импульс и нужную основу для самостоятельной деятельности в этой специфической разновидности музыкантского творчества, которая, кстати говоря, переживает в наши дни несомненный подъем.

Если же собственная каденция никак не сочиняется (а эта специфическая задача всегда была по-своему трудна и посильна не для всех инструменталистов) и если ни одна из имеющихся в наличии каденций полностью не убеждает, то можно предложить солисту составить «собственную» «импровизацию» из полюбившихся фрагментов чужих каденций, добавив лишь необходимые связки, которые, впрочем, не должны нарушать впечатления кажущейся бессвязности спонтанного самовыражения. Можно представить и сюиту каденций, и транскрипцию какой-либо каденции и т. д. В отношении данного жанра, как уже указывалось, такая техника мозаики, калейдоскопа, попури и обработки вполне приемлема — она соответствует исконной мозаичной и импровизационной природе каденции, издавна была узаконена и с успехом использовалась и используется известными зарубежными музыкантами-исполнителями, в частности Ф. Гульдой, А. Бренделем, П. Бадурой-Скодой. В этом случае, при наличии богатой исходной базы данных, число вариантов комбинаций бесконечно, а возможности творческого самовыражения интерпретатора неимоверно велики и ограничиваются лишь его собственными художественными предпочтениями, фантазией и вкусом. Данное, почти неисхоженное направление в творчестве исполнителя, не обладающего композиторским талантом, представляется нам одним из главных и перспективных. Этот способ композиции мы тоже имеем в виду, когда призываем «создавать собственные каденции!»

Подводя итог экскурсам в историю и разного рода рассуждениям, подчеркнем, на наш взгляд, наиболее принципиальное.

Думается, главенствующим для солиста в подходе к каденции должна быть все же не забота о соблюдении конкретных, нередко противоречащих одно другому, исторически преходящих требований теории и практики ушедшей эпохи, не попытка достичь музыкально-языковой идентичности со стилем того времени, а задача реализовать те вневременные, сущностные, основополагающие цели, которые всегда ставились перед артистом, выступающим с каденцией: не просто, повторим еще раз, напомнить о сочинении, а удивить слушателя напоследок, максимально усилить эмоциональное впечатление от произведения, раскрыть свое собственное видение его образно-смыслового

содержания, проявить в полной мере творческое начало. Отмечавшаяся многими важность последнего для создания совершенной сольной каденции (наряду со «здравым суждением, чтобы достичь полного ансамбля») особенно подчеркивалась Манчини, знаменитым моцартовским современником и придворным педагогом в Вене: «Большим преимуществом является творческий гений, ибо неожиданные черты, произведенные творческим гением, представляют то, что выделяет и возносит артиста до облаков»¹.

Исходя из этой кардинальной установки, актуальной и тогда и в наши дни, каждый исполнитель сможет определить для себя, что лучше подходит для реализации этих целей: каденция ли автора или близкая композиция его современника, какая-нибудь из многочисленных опубликованных ранее каденций, новая собственная каденция интерпретатора, либо же — оригинальное сочетание, смешение, совмещение этих вариантов.

¹ Цит. по: Мазурин К. Методология пения. Указ. изд. С. 253.

УРОКИ МАСТЕРОВ

Ганс Бюлов
МОЦАРТ
Фантазия *d-moll* KV 397*

При вступлении можно играть т. 2, 4 и 6, как эхо каждого из предшествовавших тактов.

Adagio не следует играть слишком медленно, иначе оно становится скучным.

Тема на доминанте (т. 29) после *agitato* исполняется несколько громче, как своего рода подтверждение.

Место с т. 23 должно начинать очень спокойно, как бы пробуя разбегаться, и затем — быстро доходить до настоящего темпа (ср. Бетховен. Соната *d-moll*, оп. 31, ч. I).



В *Allegretto* т. 5 должно играть кокетливо, то есть быстрее, *pianissimo* и *staccato*: этим уже рассеивают некоторым образом предшествующее настроение.

* Публикуется по изданию: Пфайфер Т. Лекции Ганса Бюлова. М., 1895. С. 85—92.

Соната *a-moll* KV 310

I часть
(Бюлов рекомендует издание Котта)

В т. 33, 34 должно акцентировать первую шестнадцатую в левой руке¹.



Т. 59. Первую четвертную *h* в правой руке должно ударить вторично, таким же образом — и на второй строке; в т. 63 — первую четвертную *e* и в т. 67 — первую четвертную *a*.

Т. 62, в правой руке:



Напротив, в т. 66:



Т. 74, последняя четверть:



т. 75:



таким же образом — и в т. 76, 77.

Т. 80, первая четверть:



Т. 101 — никакого *forte*, но *crescendo*, а потом, т. 103 — *forte*.

¹ Так как это новые басы новых аккордов. Вообще же в данном примере все голоса первого нового аккорда (а не его повторения) должны выступать яснее, основные басы, конечно, — еще яснее. Выкалчивать же одни басы в данном случае едва ли достаточно для вполне ясного представления гармонии.

Т. 114, в правой руке перед последней четвертью должно сделать маленький перерыв.

III часть

Несмотря на Presto, эту часть не следует играть слишком скоро.

В т. 37–40 первые восьмые левой руки должно выделять ярче, для того чтобы кварты правой руки не звучали слишком резко. То же самое — в т. 45–48 и в т. 211–214.

В мажоре все форшлаги должны исполняться коротко.

В т. 157 трель выпускается.

Фантазия c-moll KV 396

Фантазия Моцарта имела замкнутую сонатную форму. Можно рекомендовать и четырехручную фантазию (издание Куллака).

Моцарт скорее может дожить до будущего столетия, чем некоторые композиторы новейшего времени.

Соната D-dur KV 576

I часть

Здесь мы имеем стиль струнного квартета.

Вторая половина т. 16 и первая половина т. 17 — *forte*, вторая половина т. 17 и первая половина т. 18 — *piano*, вторая половина т. 18 и первая половина т. 19 — *forte*, затем снова *piano* и *crescendo* до т. 26 (*forte*).



Т. 34–35 — *forte*, т. 36–37 — *pianissimo*, затем снова *forte*.



Т. 51 — *forte*, т. 52 — *piano*, т. 53 и следующий — *forte*, т. 55 и следующие до двойной тактовой черты — *piano*.



Другая дама начинает играть Adagio, но Бюлов просит ее перестать играть и говорит: «Моцарт чертовски труден; наступит время (и, быть может, очень скоро), когда в концертном зале моцартовскую сонату будут предпочитать листовской фантазии Rigoletto».

Соната F-dur

Andante

Т. 60–70: здесь многочисленные задержания и перечения составляют со стороны маэстро преднамеренную пытку, благодаря которой получают палящую жажду после доминанты — септаккорда из B-dur (т. 71); чувство удовлетворения действует тем удачнее.

Т. 3 и 2 от конца: в этих последних тактах обе первые четверти играют просто (без всякой экспрессии), третья же четверть исполняется певуче (выразительно).

Фантазия-соната c-moll KV 457

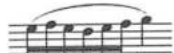
Фантазия не составляет неразрывного целого с сонатой.

Соната (Allegro molto)

Эта соната есть моцартовская соната *Appassionata*.

В т. 2 трель должно начинать со вспомогательной ноты.

«Пусть вам пропоет такие украшения хороший певец! К сожалению, это могут сделать теперь уже немногие¹; певцы должны были бы делать нас музыкальными, а выходит наоборот: мы скорее делаемся немusикальными от большинства из них; я играю гораздо лучше на фортепиано с тех пор, как у меня нет с оперой никакого дела».

Т. 15, первая четверть в правой руке: 

Т. 23, лига в правой руке:  а не 

Таким же образом и в т. 25.

Т. 153:  Т. 166 — 167 в левой руке: 

Т. 5 от конца, последнюю четверть должно играть *mezzo forte*, в т. 3 от конца — последнюю четверть — *mezzo piano*, в т. 4 от конца последнюю четверть — *piano*, а заключительный аккорд — *pianissimo*.

Adagio

Это *Adagio* имеет форму рондо.

Такт 1: 

Т. 24: здесь начинается *Trio* или *Alternativo*.

Бюлов говорит, между прочим: «*mademoiselle*, делайте, однако, разницу между четвертью и восьмой!»

¹ Антон Григорьевич Рубинштейн говорил, что многому научился у Рубини.

Фридрих Вюрер Сонаты C-dur KV 309, B-dur KV 333, вариации на тему менуэта Дюпора KV 573*

Соната C-dur KV 309

Осенью 1777 года Моцарт жил в Мангейме. После смерти Иоганна (Яна) Стамица, знаменитого композитора и реформатора оркестра, Мангейм по-прежнему был значительным музыкальным центром Германии. По желанию отца Моцарт должен был попытаться прочно обосноваться там. Но, несмотря на его большие успехи при дворе и в музыкальных кругах Мангейма, этот план не удался. Однако молодой Моцарт, вдалеке от вечно наставляющего его строгого отца, наслаждался свободным общением с мангеймскими музыкантами; он многое постиг, слушая игру оркестра и изучая сочинения композиторов мангеймской школы. Дирижером и учителем «этого лучшего в мире оркестра» был тогда самый значительный ученик Стамица Кристиан Каннабих, в чьем доме Моцарт часто бывал. Дочь Каннабиха Роза «весьма мило играет на клавице, — как Моцарт пишет отцу, и для того чтобы сделать его [Каннабиха] моим добрым другом, я работаю над сонатой для м[адемуазель] дочки». Первую часть этой сонаты — *Allegro con spirito* Моцарт написал за один день, непосредственно после того, как услышал игру Розы. Когда его спросили, каким он думает сделать *Andante*, он сказал: «Хочу сочинить его полностью в соответствии с характером Розы». И действительно, один из слушателей отзывался: «Какова она, такое же и *Andante*». Несколькими днями позднее Моцарт, снова будучи в доме Каннабиха, пишет Рондо. Тут же вместе с обожаемой девушкой он и разучивает сонату. Интересно его суждение о ее игре: «Правая рука очень хороша, но левая, к сожалению, совершенно испорчена. Если бы я сейчас был ее законным учителем, то я бы запер все ее ноты, накрыл бы фортепиано платком и заставил бы ее упражняться правой и левой рукой, сперва очень медленно, в игре пассажей, трелей, мордентов и т. д., пока рука не пришла бы полностью в порядок и после этого я отважился бы сделать из нее настоящую пианистку».

* Фрагменты из книги: *Wührer F. Meisterwerke der Klaviermusik*. Wilhelmshaven, 1966. Пер. с нем. А. С. Товалевой. С. 31 — 35.

Можно с уверенностью утверждать, что впечатления Моцарта от игры мангеймского оркестра отразились в его сочинениях того времени. Этот оркестр имел больший состав, чем тогда было принято, в частности в него входило больше скрипок. Совместная игра оркестрантов — блистательных виртуозов — отличалась отточенностью и слаженностью ансамблевого музицирования. Средние голоса оркестровой фактуры у мангеймцев были вполне самостоятельны, а динамика разработана в духе маньеризма. «Его [оркестра] *forte* — это гром, его *crescendo* — водопад, его *diminuendo* — плещущаяся вдали хрустальная река, его *piano* — весеннее дуновение», — пишет Шубарт в своей «Эстетике».

В фортепианной сонате Моцарта будто слышится то целый оркестр, то отдельные духовые, то мягкая кантилена скрипок. И одновременно с этим вдруг происходит внезапная смена характера звучания, даже в пределах одной темы. Так, например, первая темы сонаты, развиваясь, порождает целый ряд иных тематических образований. Искусство Моцарта стало свободнее и многограннее. В особенности в разработке первой части, где безоблачное настроение первой темы оборачивается страстным, эмоциональным порывом. Отец Моцарта считал сонату «странной». Мы можем согласиться с его суждением относительно *Andante* (*un poco Adagio*): «в нем присутствует нечто от мангеймского маньеризма», а обворожительная мадемуазель Роза, если судить по ее музыкальному портрету, должно быть обладала капризной, умной головкой. Ни единого раза тема не повторяется в неизменном виде! Нет конца роскошным украшениям, завиткам, мелизмам, нет почти ни одного такта без внезапной смены *piano* и *forte*. Тем не менее, всюду трогательно проглядывают задушевность и простота Моцарта. Пожалуй, самой прелестной и искрящейся идеями частью является Рондо — *Allegretto grazioso* — с широко развернутой, масштабной конструкцией; подобная встречается в одном из поздних фортепианных концертов (с ним роднит и свободное использование виртуозных возможностей). По сравнению с предыдущими фортепианными сонатами, в этой заключительной части Моцарт впервые полностью отказался от следования Гайдну и Филиппу Эммануилу Баху. В этом Рондо — свободном от всякой модной декоративности, от услужливо связующих пассажей — одна тема вырастает из другой и каждый связующий раздел несет идею целого. Прорыв молодого Моцарта к симфонической форме совершился.

Соната B-dur KV 333

Отец и сын Моцарты возлагали на Париж большие надежды, однако они не оправдались. Не созданный для парижских салонов, двадцатидвухлетний Моцарт со своими сонатами и вариациями не смог пробиться между Глюком и Пуччини, чье соперничество в области оперы разделило музыкальный Париж на два страстно борющихся друг с другом лагеря. Не помогла и специально сочиненная для парижан симфония. Мать, свою верную спутницу, сопровождавшую его из Зальцбурга в Мангейм и далее вплоть до французской столицы, летом 1778 года он похоронил на парижском кладбище. Одиноким и разочарованным, осенью того же года Вольфганг снова прибыл в Зальцбург. «Вам известно, как я ненавижу Зальцбург, — пишет он, — если бы здесь было место, где у людей есть уши и сердце, чтобы чувствовать, и они бы хоть немного понимали в музыке... то я от души посмеялся бы всем этим вещам. А так я нахожусь среди сплошных скотов и бестий, что касается музыки».

К этому моменту — может быть, ко времени его пребывания в Париже, а может, несколько позднее в Зальцбурге — мы и должны отнести возникновение фортепианной сонаты B-dur. Появилась она в печати лишь шесть лет спустя, в 1784 году, вместе с двумя другими, у венского издателя Кристофа Торигелла; и все же она стала, вопреки всем заботам и окрашенному в темные тона будущему, светлым сочинением, исполненным прелести, задушевности и радости. Правда, звучание в середине каждой части затемняется, легкое дыхание на короткое время становится затрудненным. К примеру, в разработке *Allegro* беззаботное, едва ли не кокетливое звучание прерывается внезапным взлетом, приводящим к драматичным синкопам (т. 71). При повторении эти синкопы, однако, орнаментируются, что вуалирует напряжение. Веселая наивность этого раздела не уступает своих позиций более сильному проявлению чувств.

Иначе обстоит дело во второй части — *Andante cantabile*. В отличие от первой части, как бы стилизованной в духе изящных фигураций, здесь музыкальная мысль движется свободно и глубоко; задушевность несет с собой возможность утешения, но вместе с тем — и подавленность души: потрясенные, мы слушаем траурный монолог, развивающийся во втором разделе из обращения начальной мелодии. Даже такие композиторы, как Бетховен, не могли показать раздвоенность, тревожную тоску ярче, чем Моцарт в этих немногих тактах, и только

такой композитор, как Моцарт, мог так мягко, так просто вновь закрыть эту пропасть, чтобы затем, в *Allegretto grazioso*, которым соната заканчивается, явить все богатство своего замысла в единстве радости, привлекательности и задушевности. Это Рондо, начинающееся столь капризно и гордо, постоянно меняет свои «краски». Озорство вдруг сменяется страстью (т. 64), шутка — серьезностью; но неостановима сила движения, поднимающая и то и другое на более высокую ступень. Образ радости, воплощающийся во все новых формах, влечет за собой обращение к концертному стилю, достигающему своей кульминации в свободной, виртуозной каденции.

Эта соната — чудо моцартовского гения: в трех ее частях, написанных в одно и то же время, а возможно, и за немногие часы, композитор поднимается до высочайшей степени совершенства и в последней части, будто нарушая законы времени, достигает тех вершин, к которым иные композиторы приходят спустя годы!

Девять вариаций на менуэт Дюпора KV 573

Весной 1789 года по приглашению князя Карла Лихновского Моцарт предпринял свое последнее длительное путешествие через Прагу, Дрезден и Лейпциг в Берлин и Потсдам. Он с тем большей охотой пустился в это путешествие, что снова горькой нищетой был прикован к Вене. Однако надежды, возлагавшиеся им на Потсдам, не оправдались. «Музыкальный» король Фридрих Вильгельм II, правда, ждал Моцарта, чьи квартеты он высоко ценил, и привлек его на свои концерты, однако Моцарту пришлось вернуться в Вену, так и не выступив в Берлине публично. Нам известно, что королевский музыкант, француз Жан Пьер Дюпор ревниво следил за тем, чтобы великого венского коллегу быстро и не солоно хлебавши выпроводили из страны. Когда добродушный Моцарт заметил враждебность, он, 29 апреля 1789 года, в своей потсдамской квартире написал Девять вариаций на менуэт этого господина Дюпора, чтобы вызвать тем самым у своего противника расположение к себе. Наряду с сочиненной в Лейпциге небольшой жигой, это сочинение осталось единственным художественным результатом всей поездки. Однако это нежное «музыкальное приношение» было напрасным, имя Дюпора не упоминается ни в одном из писем Моцарта, а подарок короля, 100 золотых монет, еще до возвращения в Вену «растаял». В письме к Констанце он ее бережно к этому подготавливает: «Моя любимая женушка, мое возвращение должно тебя больше порадовать, чем деньги».

В этих вариациях Моцарт проявляет все свое мастерство. После блестящих фигураций в начале — юмористическая грация в середине, затем *Minore* с его трогательной искренностью, чью серьезность спешно снова сглаживает оживленное *Maggiore*, затем — *Adagio*, в котором за изысканной орнаментикой видна глубокая душа Моцарта, а в заключение — небольшой веселый финал — *Allegro*, с виртуозной кодой, элегантно оканчивающейся последним поклоном Моцарта перед приятным, простым менуэтом господина Дюпора.

Евгений Либерман Сонаты B-dur KV 570 и B-dur KV 218*

Соната B-dur № 18 KV 570 принадлежит к той части творческого наследия Моцарта, от которой веет светом и радостью. Первая часть сонаты пленяет своим мелодическим богатством. Музыка повествовательна, она изящна, лучезарна, наполнена любовью и теплом. Встречающиеся в ней виртуозные фрагменты придают и без того светлой музыке особую жизнерадостность. Все темы первой части написаны в мажоре; минор набегаёт лишь изредка, как легкое облачко грусти...

Вторая часть сонаты — *Adagio Es-dur*. Лаконичный Моцарт здесь щедр и предвосхищает Шуберта развернутостью высказывания. Часть длинна, она продолжается семь минут — столько же, сколько остальные две части сонаты, и это обстоятельство повышает ответственность исполнителя. *Adagio* написано в форме рондо — случай достаточно редкий для медленных частей. Первый раздел *Adagio* — его рефрен — дышит спокойствием, мудрой красотой. Заглядывая вперед, можно сказать, что если эпизоды этого рондо *Adagio* эмоционально насыщены, отличаются непосредственностью чувств, то рефрен поражает гармоничностью, совершенством своих линий — это взгляд на мир, незатуманенный страстями, музыка не холодна, но мудра и возвышенна...

* Моцарт В. А. Сонаты для фортепиано B-dur KV 570, B-dur KV 281. Автор педагогических комментариев и исполнитель — Е. Либерман. Грампластинки фирмы «Мелодия» Д 17567-70 (публикуется с сокращениями).

Одним из решающих условий выразительного исполнения медленных частей, в частности этого *Adagio*, будет верно найденный темп. Не следует нарочито замедлять движение — это далеко не всегда и не у всех ведет к большей глубине исполнения. Ускоренный темп также безусловно обеднит музыку. Каждый должен найти наилучший для музыки и для себя темп. Легче всего определить темп этого *Adagio* по рефрену, который, как я уже говорил, должен быть спокойным, но одновременно живым, незастывшим. Целным исполнение будет в том случае, если вы, добившись контрастности, своеобразия исполнения рефрена и всех эпизодов, сохраните, в то же время, единство движения.

О финале этой сонаты мало сказать, что он жизнерадостен, светел, он полон такого искрометного веселья, такого неистощимого остроумия, энергии, озорства, что даже у Моцарта это не часто встречается. Финал напоминает мне веселую буффонаду и вызывает ассоциации с искусством *spielman'ов* — немецких скоморохов. Веселье ощущается во всем: никакого умствования, никакого философствования о радости, просто радость, и все это легко, от всей души и на всем протяжении финала. Характер буффонады привел Моцарта к необычной для тех времен форме финала. Замысел композитора — картины сменяющих друг друга комедийных образов, масок, если хотите, — не укладывался в традиционные схемы. Именно поэтому форма финала получилась контрастно-составной или, если учитывать ее происхождение, то это рондо с пропущенным рефреном. Мне кажется, что этот финал можно считать далеким прародителем будущих рапсодий...

Соната B-dur № 3 KV 281 — одна из шести ранних сонат Моцарта. Она написана в 1774 году, когда Моцарту было 18 лет. Юные гении часто поражают нас особенной щедростью чувств в сочетании с удивительным совершенством и богатством форм, о которых здесь можно сказать словами Пушкина: «Какая смелость и какая стройность!» А музыка так поэтична, так свежа, что сонату хочется назвать романтической, особенно первые две ее части.

Первая часть сонаты — *Allegro moderato*. Здесь юношеская непосредственность, искренность лирического высказывания воплощена в звучании и фактуре, специфичных для клавесина. Это отличает ее от сонаты B-dur № 18 KV 570, которую легко себе представить как бы оркестрованной. Другое отличие в том, что музыка сонаты № 3 более интимна, камерна и напоминает звучание некоторых сонат Скарлатти

или Гайдна. Клавесинность проявляется и в регистровых сопоставлениях, и в пристрастии композитора к хорошо звучащим на клавесине высоким регистрам, и в стаккатной артикуляции многих отрывков, и в богатстве мелизматике. Все это в исполнении должно быть согрето искренностью и теплотой...

Вторая часть сонаты — это музыка, в которой слышатся отголоски многих моцартовских лирических, может быть любовных, оперных арий. Недаром авторское указание темпа — *Andante amoso*. *Andante*, так же как и первая часть, написано в сонатной форме, однако эта форма в связи с ариозностью здесь отличается своеобразием. Первая тема носит характер оркестрового вступления. Связующая партия вместе с побочной — это сама ария, причем связующая, пожалуй, наиболее ярка по музыкальному материалу. Обращает на себя внимание раздел побочной партии, который можно себе представить как дуэт голоса с флейтой. Разработки во второй части нет, вместо нее следует небольшая связка — предыкт в репризе, в которой, однако, использованы интонации, звучащие в экспозиции. Отсутствие разработки в этом клавирном варианте оперной арии естественно, так как вытекает из поэтического замысла композитора.

Третья часть, которой предпослано обозначение *Rondo*, по форме представляет собой рондо-сонату. Это развернутый виртуозный финал, типичный для Моцарта своим жизнеутверждающим звучанием. Последнее подчеркивается введением в финал вместо разработки ярко контрастирующего *g-moll'*ного эпизода. Несмотря на внешнее сходство этого финала с финалом сонаты № 18, между ними есть и существенные различия. Несомненно, оба финала радостны, оптимистичны, но в сонате № 3 — это поэтическое выражение, я бы сказал, личной радости, душевного здоровья, а финал сонаты № 18 — картина праздника с чертами театральности, жанровой характерности. Уяснение подобных различий в сочинениях Моцарта очень важно для их живой интерпретации.

В заключение хочу подчеркнуть следующее. Работа над произведением Моцарта, как и всякая пианистическая работа, должна быть творческой. Знание особенностей стиля Моцарта должно сочетаться со стремлением к самостоятельному прочтению изучаемого произведения. Подчеркивать эту простую истину приходится потому, что именно в работе над Моцартом она часто забывается. Не подражайте, а ищите! Вас ожидают на этом пути не только опасности, но и подлинный успех.

Карл Адольф Мартинсен, Вильгельм Вайсман*

Динамика. <...> Заслуживает упоминания тот факт, что Моцарт, в соответствии с обычаем своего времени, очень часто употреблял обозначения *f* и *p* в смысле указаний на конечную громкость, которой должно предшествовать *crescendo* или *diminuendo*. Больше всего это относится к тем случаям, когда эти обозначения следуют одно за другим в непосредственной близости.

Украшения. Следуя традиции своего времени, Моцарт во многих случаях ставит обозначение трели даже тогда, когда несомненно имеются в виду группетто, мордент, двойной мордент и т. д., и предоставляет расшифровку на вкус и умение исполнителя. Должна ли трель оканчиваться нахшлагом или нет? В этом случае важно учитывать, служит ли трель для дальнейшего развития или она имеет каденционное значение.

Штрихи. <...> Для исполнения моцартовской музыки трактовка мест, где обозначения отсутствуют, имеет такое же значение, как и часто дискутируемый вопрос исполнения штриховых лиг. При этом следует помнить:

1) Лига отсутствует, если речь идет о характерном для классической клавирной музыки стиле игры *non legato*. В противоположность бетховенскому стилю, Черни характеризует моцартовский стиль как «ориентирующийся больше на *staccato*, чем на *legato*».

2) Лига отсутствует, если выбор штриха Моцарт предоставляет исполнителю. Это может иметь место прежде всего в местах, которые тематически не выступают на первый план, или когда речь идет о второстепенном голосе; иногда также и в случае, если тематический материал допускает различное толкование.

3) Лига может отсутствовать, если речь идет об общепринятом *legato* при задержаниях.

При исполнении коротких лиг, заканчивающихся в большинстве случаев тактовой чертой, исполнитель должен учитывать прежде всего статичный принцип классического стиля исполнения, избегающий затактовой и переходной динамики. Как поступить в каждом отдельном случае, то есть продолжить ли в некоторых местах лигу через тактовую черту или нет, зависит от культуры туше и техники исполните-

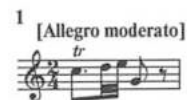
ля, механики инструмента и т. д. И здесь главное — не буква, а дух. Нужно стремиться к чистоте моцартовского стиля игры, для которого характерна четкая речевая артикуляция. Точка зрения, будто штриховые лиги в классической клавирной музыке заимствованы из музыки скрипичной и поэтому не всегда являются обязательными, в наше время не должна иметь место.

Александр Гольденвейзер
МОЦАРТ
Соната C-dur № 10 KV 330*

Существует предрассудок, что трель у старых мастеров всегда играется с заключением. Однако если бы это было правилом, они никогда не выписывали бы заключение в трели, а мы и у Моцарта, и у Бетховена находим выписанные заключения трелей — иногда строго размеренные, иногда ритмически неопределенные. Мне кажется, что стремление всегда играть трель с заключением происходит оттого, что, как это ни странно, трель без заключения играть труднее, чем с заключением. В этой сонате Моцарт выписывает заключение (пример 1), и его так и надо играть.

Может быть, отчасти потому, что инструменты времен Моцарта давали мало возможностей для промежуточных оттенков, он, особенно в ранних своих сочинениях, редко ставил иные динамические оттенки, чем *forte* и *piano*. *Crescendo* и *diminuendo* у него почти не встречаются; когда Бетховен обозначает рядом *forte* и *piano*, это вполне определенные контрасты; у Моцарта же смещение света и тени в таких случаях не должно быть таким резким.

Играя сочинения такого тонкого мастера, как Моцарт, надо обращать внимание на все детали: здесь в левой руке, например, после восьмых *staccato* — четверть (пример 2); ее надо держать точно полтакта и вовремя снять.



* Фрагменты предисловия к изданию фортепианных сонат Моцарта. М., 1981. С. 3.

* Публикуется по изданию: В классе А. Б. Гольденвейзера. М., 1986. С. 65—67.

Если в какой-нибудь сочно изложенной вещи, например Листа, где все звучит на педали, снять ноту не совсем точно там, где написано, большой беды не будет, погрешность не так слышна, а здесь — все «как на блюдецке». Это очень трудно: люди с хорошей памятью и слухом скоро начинают играть пьесу наизусть, но все тончайшие подробности невозможно сразу запомнить, и поэтому в исполнение вкрадывается масса неточностей. Надо постоянно все проверять по нотам и шлифовать; этот как будто бы простой текст оказывается очень трудным, если его играть так, чтобы ни в чем не нарушить замысел автора.

Мелодия здесь — в верхних нотах правой руки:



Моцарт точно обозначал длительность коротких форшлагов: перечеркнутый форшлаг играется как восьмая, перечеркнутый одной черточкой — шестнадцатая, двумя — тридцатьвторая, тремя — шестьдесятчетвертая; сто двадцатьвосьмых Моцарт никогда не писал.

Если играть это (пример 4) в быстром темпе, как написано, получается какое-то дерганье; так как это очень трудно, поэтому я позволяю себе вольность играть так (пример 5):



Sforzando здесь надо делать в обеих руках:



Моцарт имел странное обыкновение ставить оттенки всегда отдельно для обеих рук. Я сохраняю это в своих редакциях только тогда, когда оттенки для правой и левой руки разные. В этом месте *sforzando* относится к партиям и правой и левой руки.

ОТКРЫТЫЕ УРОКИ*

Фантазия d-moll. Концерт A-dur. Соната C-dur

Ученица 5 класса ДМШ Воронина (педагог — С. В. Трофимович) исполняет фантазию d-moll Моцарта.

— Несмотря на простую внешнюю оболочку, эта фантазия представляет собой замечательное музыкальное произведение, очень глубокое по своему содержанию. Благодаря несколько импровизационному характеру, свободе изложения, пестроте в смысле частых смен движения, фантазия представляет для исполнителя большие трудности. Я должен сказать, что эта девочка произвела на меня очень хорошее впечатление. Несмотря на свой юный возраст, она очень хорошо почувствовала музыку Моцарта — а это главное.

Но есть целый ряд подробностей, о которых я скажу. Прежде всего (и это касается каждого исполнителя) в каждой музыкальной фразе очень большое значение имеет первый звук. Если композитор пишет для оркестра, он каждую новую тему обычно дает другому инструменту: скажем, если играли скрипки — вступает кларнет и т. п.; при этом самый тембр нового инструмента обращает на себя внимание слушателей, и исполнителю не приходится стараться как-то особенно выделять свою фразу. Пианист играет все время на одном инструменте, и поэтому он должен очень заботиться о первом звуке каждой вновь появляющейся фразы.

В исполнении фантазии был ряд существенных недостатков: там, где нужно было, например, держать четверть, она снималась раньше времени, и наоборот, последняя восьмая, которую следовало снять, продолжала звучать; такие вещи искажают смысл произведения и замысел автора. В *Adagio* очень неплохо звучала мелодия, но в это время левая рука должна мягко брать три совершенно одинаковые терции — так, точно их играет другой инструмент (т. 1–4). Между тем из этих трех терций последняя «прилипла» и связывалась с басом, чего ни в коем случае не должно быть. Прежде всего, когда играешь мелодию и сопровождение, надо выработать фон, без этого ничего звучать не будет и невыработанный фон все время будет мешать мелодии.

* Публикуется по изданию: Гольденвейзер А. Работа над произведениями крупной формы // Пианисты рассказывают. Вып. 2. М., 1984. С. 123–140.

Подъем к *fortissimo* звучал недостаточно ярко, так как в этом месте левая рука играла слишком отрывисто.

В *Allegretto* мешало то, что клавиши не добирались до конца и звуки пропадали. Таких случаев, когда клавиши не добираются до конца, не должно быть; как бы тихо вы ни играли, клавиши следует нажимать до дна.

Несмотря на все сказанное, я должен девочку очень похвалить, она хорошо почувствовала эту далеко не простую музыку.

Преподователь М. А. Вайсборг и А. Б. Гольденвейзер исполняют первую часть концерта A-dur Моцарта.

— В смысле передачи характера музыки исполнение с моей стороны возражения не встречает; темп был правильный, динамические оттенки большей частью выполнены.

Я должен отметить два главных недостатка (кроме частностей). Прежде всего — недостаток опять мелодический: те места, которые при первом взгляде производят впечатление пассажей, звучали недостаточно мелодически. Надо всегда каждый звук проводить сквозь свое художественное сознание, чтобы все это звучало как мелодия, а не так, что, мол, вот попалась ля-мажорная гамма, пальцы я знаю, взял и сыграл.

Второй недостаток касается педализации. Педаль здесь должна быть чрезвычайно прозрачной, а то как только поступенный ход, так почти всегда он сопровождается педальной мутью. От этого никакой радости нет, это только мешает слушателям воспринимать мелодию. Надо тщательнее держать басы и вовремя снимать педаль. И опять то, о чем я уже говорил: Моцарта надо играть светлым, ясным звуком.

Вопрос: Исполнитель почему-то не взял в каденции *до-бикар*.

А. Б. Гольденвейзер: Я его обычно опускаю и предложил исполнителю его не брать. Этот *до-бикар* какой-то лишний. Но брать его можно, это дело вкуса.

Преподователь А. А. Саишникова исполняет сонату C-dur № 7 KV 309 Моцарта.

— Исполнение тов. Саишниковой очень хорошее, с точным соблюдением авторских указаний. У меня только два-три замечания.

Во-первых, любопытно, что Моцарт использовал эту начальную тему в другой раз в Менуэте ля-мажорной сонаты (KV 331), только не на четыре четверти, а на три (показ).



Вот как раз в исполнении этого первого такта имеется недостаток, про который я вам говорил. Моцарт пишет длинные ноты; благодаря тому, что эти ноты были сыграны на педали, пауз между ними не получилось, но настроения не создалось, поскольку исполнительница играла так, что руки ее болтались по воздуху, а надо играть так, чтобы фактически выдерживать каждую половинную ноту до конца и связывать ее с последующей нотой.

Еще один недостаток: из трех повторяющихся нот третья задерживалась; благодаря этому получилось так, что она была самой сильной, а нужно, чтобы первая нота была сильнее.



Sforzando, относящееся только к верхнему голосу, надо было сделать несколько рельефнее. Моцарт все оттенки писал отдельно для верхней и нижней строчки.

Это частные замечания. Есть еще один общий недостаток, свойственный многим исполнителям, играющим Моцарта: его играют беззвучно. А *piano* Моцарта надо играть более светлым звуком, оно должно быть напевным.

Кстати, о динамических оттенках: Моцарт и Гайдн в своих ранних сочинениях почти совсем не ставили динамических оттенков, а если ставили, то только схематически чередовали *forte* и *piano*. *Forte* означало, что данный кусочек надо играть сильно, а последующий слабо. Промежуточных знаков Моцарт в ранних фортепианных произведениях совершенно не ставил. Это происходило оттого, что те инструменты, с которыми он имел дело, не давали возможности исполнять *crescendo* и *diminuendo*. Поэтому, желая отметить более яркое и менее яркое исполнение, они ставили *forte* и *piano*. Но мы бы сделали огромную ошибку, если бы это *forte* и *piano* исполняли как чередование кон-

трастов. Когда Бетховен чередует *forte* и *piano* или ведет длинное *crescendo* и потом пишет сразу *piano*, или после *piano* пишет *fortissimo* — это контрасты, которые не следует смягчать, потому что они возникают из природы его творчества, из его художественного замысла. У раннего Моцарта таких контрастов не встречается.

Вопрос: Считаете ли вы, что произведения Моцарта нужно исполнять на современном фортепиано так, как они исполнялись бы на инструментах его времени, или мы можем пользоваться возможностями современного фортепиано? И то же самое в отношении композиторов-клавесинистов.

А. Б. Гольденвейзер: Тут должно быть соблюдено известное чувство меры. Дело в том, что инструменты каждого времени, как все, что делал человек, отличаются и положительными качествами, и недостатками. Многого прежние инструменты не могли сделать. Например, клавесин не мог делать *crescendo* и *diminuendo*; этого же не может делать такой замечательный инструмент, как орган. Играя произведения, написанные для инструмента той или иной эпохи, мы сделаем огромную ошибку, если совершенно не будем считаться с характером звучности и Моцарта будем играть с той же звучностью, с которой мы играем рапсодию Листа. Это будет величайшая ошибка. Но если я знаю, что на инструментах, на которых играл Моцарт в раннюю пору своего творчества, нельзя было сделать *crescendo* и *diminuendo*, и потому буду играть все, только сменяя *forte* и *piano*, я также сделаю художественную ошибку. В действительности автор, сознавая недостатки своего инструмента, часто предъявлял к нему такие требования, которым инструмент, к сожалению, не мог удовлетворить.

Самуил Фейнберг ОТКРЫТЫЕ УРОКИ. МОЦАРТ*

Преподаватель Никольская исполняет вторую и третью части сонаты B-dur Моцарта.

— Я не нахожу здесь материала для критики. Мне понравилось исполнение, это было сыграно тонко, с прекрасным чувством стиля. Это очень трудная соната.

* Публикуется по изданию: Пианисты рассказывают. Вып. 2. М., 1984. С. 223–224.

Критические замечания я должен сделать в отношении педали. Очень хорошая педаль, но ее много. Вот разрешение, потом пауза (*показ*). Правильно, что исполнительница смягчает эту паузу тем, что берет немного педали, но она длинная, она уничтожает значение этой паузы.

Еще такое замечание: сочинения, в которых есть знак повторения, надо второй раз играть иначе. Потому что в противном случае нет оправдания, почему пианист два раза играл одинаково. Может быть, экспозицию в сонате нужно играть различно (*показ*). У Моцарта в этой сонате как будто случайно стоит *piano*. И вот в экспозиции надо один раз играть *piano*, а другой раз *forte* — изменить ее характер, а у исполнительницы я такого намерения не видел.

В медленной части я бы больше подумал не только о стилевой особенности каждого отрывка, но также об общем впечатлении, которое должно получиться. В чем-то оживить драматичность. Хорошо был сыгран финал. Но сказать, что я почувствовал полную опору на клавиатуру, я, к сожалению, не могу. Мне хочется больше чувствовать туше, характер удара. У исполнительницы это было на уровне общего хорошего фортепианного звучания.

Преподаватель Постымейко исполняет первую часть сонаты F-dur (№ 12) Моцарта.

— Сыграно вполне корректно, правильно в отношении стиля Моцарта, только надо смелее выявлять отдельные образы в этой сонате. Эти образы были несколько нивелированы: не было такого ощущения, что это — первая тема, это — вторая тема, а это происходит в разработке.

Мне показалось, что первую тему надо сыграть более напевно, более мягко, взять больше педали. Надо взять все ноты *legato*, но есть ноты, которые более легко связываются, а есть такие, которые более трудно связываются. Тут надо связывать не длинные ноты с короткими, а связывать короткие: это звучит легче (*показ*).

Об украшениях. Я не считаю, что так уж одиозно отклониться от классического выполнения всех украшений, но здесь нужно играть более определенно (*показ*). Моцарт для сокращения письма дальше просто не выставлял украшений, а их надо исполнять.

А вообще сыграно в хорошем стиле. Хорошее исполнение, но хотелось бы более яркого выявления.

Вы соединяете фермату, совпадают сильные части. Я называю это не соединять, а *нанизывать*. Когда мы соединяем ноты — надо не

только правильно соединять, но надо подчеркнуть, как они соединяются. Этого я не заметил.

Преподаватель Е. М. Мреброва исполняет рондо *a-moll* Моцарта и рондо *C-dur* Бетховена.

Мне больше понравилось рондо Бетховена, потому что оно было внутренне живее. Относительно Моцарта нужно сказать, что в смысле понимания стиля все закономерно. Украшения почти все расшифрованы правильно. Тут было несколько случайных фальшивых нот. И все же, несмотря на хорошее исполнение, я должен сказать, что яркого цельного впечатления от него не осталось.

Это зависит от двух причин. Первая причина заключается в том, что когда мы выбираем темп, стремимся найти правильный темп крупного сочинения, где имеются разные эпизоды; нужно найти такой темп, чтобы он наиболее благоприятствовал всем эпизодам этого сочинения. А тут были такие эпизоды, для которых, может быть, этот темп был чуть затянут.

Вторая причина — надо было исполнение сделать живее не только в смысле темпа, но и в смысле эмоциональном. Тут ведь есть моменты нарастания и спада, а у вас звучало чуть статично (показ).

Генрих Нейгауз

МОЦАРТ. Соната B-dur KV 333

Открытый урок со студентом II курса Алексеем Наседкиным*

Эту сонату Наседкину предстояло сыграть на конкурсе им. П. И. Чайковского месяц спустя. Уже не раз приносил он ее на урок к Г. Г. Нейгаузу, но еще не все в исполнении удовлетворяло профессора. Большинство замечаний сопровождалось показом.

— Вообще играешь очень хорошо, все понятно... но немного не хватает грациозности. Мне хочется больше грации!

I часть

Т. 2: в шестнадцатых — слишком громкий акцент.

* Записано на пленку П. Лобановым 12 марта 1962 года.



Т. 12–14: *legato* в шестнадцатых.

Т. 49, 98, 103, 119 (окончание): *piano*.

Т. 125: мне не нравится, что здесь слишком слышно *staccato* в конце мотивов. Мягче и тише последнюю восьмую в мотивах — то же и в экспозиции.



Т. 135: больше разницы между *forte* и *piano*! *Piano* должно быть тише...



...В отношении этих сонат Рихтер абсолютно правильно рассуждает, что необходимо соблюдать все повторы. В таком случае вещь ужасно выигрывает!.. Тогда у людей было больше времени, они больше наслаждались, они не спешили на службу, как мы сейчас спешим. Они наслаждались и слушали еще раз. Понимаете, это так в духе вещи!

Недавно я слышал хорошо исполненный *d-moll'*ный квартет Моцарта (наигрывает). Квартетисты играют очень хорошо, но почему-то не повторяют разделы в первой части. И выходит ерунда: первая часть куцая, вторая — страшно длинная. Несоответствие!

В старых вещах нельзя не повторять... Но в данном случае играть без повторов — требование жюри, чтобы выиграть время. Ничего не поделаешь.

Играй вторую часть.

II часть

Т. 4: Нельзя ли больше *legato* в тридцатьвторых? Как можно больше *legato*!



Т. 11: вторая восьмая — *piano*.

Т. 13: форшлаг получается слишком громким — немного нежнее, не так заметно.

Т. 15: от первой ко второй четверти исполнять *diminuendo*, а не *crescendo*.

Т. 20: последние шестнадцатые нельзя играть совсем ровно по звуку, иначе получается грубовато и прямолинейно, надо нежнее, тоньше, затихая. К сожалению, эти тончайшие вещи не воспринимаются молодыми...



Т. 28: тридцатьвторые играть *legatissimo*!

Т. 32: оттенить бас в прерванном кадансе.

Т. 43–46: три затактовые восьмые — три «удара» — я бы делал все-таки мягче. У тебя звучит немножко тяжеловато, никакой нежности... Вообще, тут требуется во многих местах поработать над звуковой балансировкой.



Т. 51–52 (начало репризы): все время *dolce*.

Т. 56–57: значительнее пропеть.

Т. 58–59: мягко, ради Бога. Ну почему нет никакой нежности?!

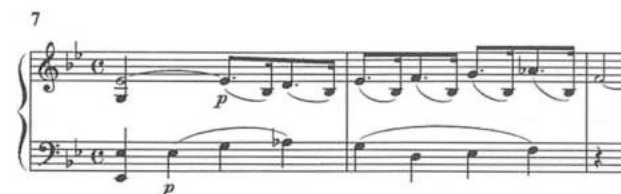
Т. 63: окончание линии в левой руке нельзя играть так ровно! Тихо к концу фразы! Сделай вилочку! Немного тоньше.

(После окончания II части)

Хорошо. Это все так естественно у Моцарта. Мягкое разрешение задержания — закон. Каждый это чувствует. Это в природе вещей! Просто надо сделать это ясно, довести до конца! Ничего не надо выдумывать, просто слушать... Все это мы впитали с молоком матери. Но нужно все это, так сказать, открыть, снять покровы... В общем, надо это додумать. Давай дальше.

III часть

Т. 76 и далее: эпизод в Es-dur — несколько торжественно, как бы церемониально.



Именно этот эпизод определяет основной темп всей части. Если взять начало части более быстро, то в этом месте будет пошлость. У меня и у других музыкантов в разных сочинениях есть такие места, которые определенно указывают на темп всей части.

Т. 76–79: вначале — негромко, далее — *forte*.

Т. 80, 82: начало фразы — восьмая, а не шестнадцатая!



Т. 90 и далее: тема — то в мажоре, то в миноре, так что всегда ясно, что делать.

Т. 112 и далее (проведение рефрена): зачем здесь *forte*?! Зачем? Не понимаю! Оставьте здесь *grazioso* и *piano*! Forte сделать в следующем проведении!

Т. 148: *piano*!

Т. 152 и далее: не спешить!

Т. 164: *piano*.

Т. 203: ноты — шестнадцатые здесь немного «чихают»! Слишком громко! Играть их немного осторожнее.



Ну, хорошо. Иди отдыхай. Спасибо.

Мария Юдина Фантазия d-moll Моцарта*

Бывали случаи, когда музыкальное произведение рождало у Марии Вениаминовны литературные импровизации. Вот что она говорила ученице по Московской консерватории И. А. Дашковой, проходя фантазию ре минор Моцарта: «Вступление должно быть мрачным, тускло освещенным, статичным. Вы входите в готический храм: высокие своды, деревянные скульптуры, иконы, цветные витражи, плохо пропускающие свет, создают мистическое трепетное состояние:



* Публикуется по изданию: Дроздова М. Уроки Юдиной. М., 1997. С. 51 – 53.

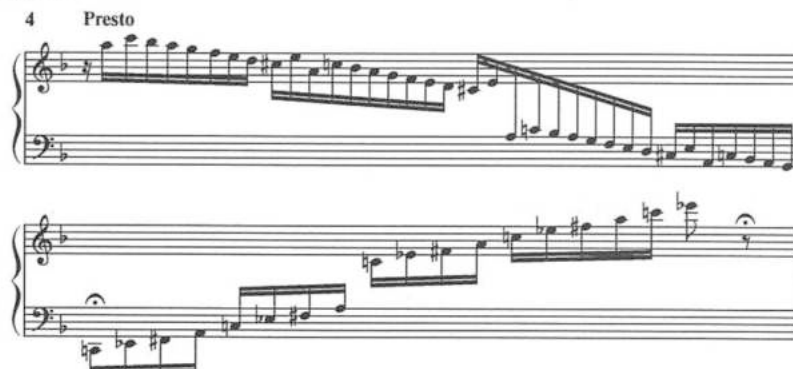
В темноте, в углу перед Распятием склонилась скорбная женская фигура. Вы не видите ее лица и не знаете ее горя, но ваше воображение художника подсказывает внутреннее состояние этого человека и рождает музыкальный образ:



А вот такты глубочайшей тоски и скорби, вот слезы, льющиеся из глаз:



А вот всплески ваших размышлений и эмоций, ваш разговор с самим собой (речитатив), возникший от созерцания одинокой женской фигуры:



А вот и солнечный луч, блеснувший сквозь цветные стекла, осветивший темные своды храма:



Женское лицо, обернувшееся к солнечному лучу, залито слезами, но оно уже светится радостью, оно отвечает слабой улыбкой солнцу, оно воспряло к жизни...

После большой паузы Мария Вениаминовна добавила: «Моцарт прожил очень короткую и тяжелую жизнь, но музыка его всегда пронизана солнцем и любовью к жизни!»¹ В этом незатейливом и в то же время трогательном описании кроется на самом деле целый ряд вполне конструктивных рекомендаций. Точно очерчены характер и настроение вступления — «мрачные»; слова «тускло освещенные» подсказывают звуковую краску: приглушенно, затаенно; «статичное» — определяет характер движения, даже темп; слова — «мистическое трепетное состояние» — как бы включают в себя и мрачность, и тусклую приглушенность звучания и особенности движения: статично, но внутренне трепетно!

«Тоска, скорбь, слезы, льющиеся из глаз» и рядом — радость, улыбка, солнце, любовь к жизни — невольно возникает ассоциация с баховской кантатой «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» и, конечно, с Реквиемом Моцарта.

В любой «программе» Марии Вениаминовне был важен не конкретный образ сам по себе, а то, «какие смыслы стоят за этой реальной конкретностью»².

¹ Дашкова И. А. Воспоминания. Рукопись. Архив А. М. Кузнецова.

² Югина М. В. Мусоргский Модест Петрович. «Картинки с выставки» // Югина М. В. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1978. С. 293.

Владимир Софроницкий МОЦАРТ. Соната D-dur*

I часть. В этой музыке много света, воздуха, много радости. В начале хочется больше чувствовать паузы. В тактах 16—17, 18—19 «пассажики» в правой руке надо начинать ярче, стихая к концу.

Завершение экспозиции неплохо несколько смягчить. Хорошо ярко показать вступление репризы в левой руке.

II часть. В этой музыке нет грусти. Надо представить себе летний день, когда комната вся залита солнцем.

В эпизоде *fis-moll* (такт 17) терции в партии левой руки должны быть «живыми»; начало темы в партии правой руки следует играть полнозвучно, затем тише, но ни в коем случае не наоборот.

III часть. Играется с задором, несколько танцевально. Здесь господствует веселье. Хорошо играть финал сонаты живее остальных частей.

Когда пассажи перекликаются в обеих руках, то педаль брать на пассажи в левой руке и снимать, когда вступает правая рука:



Яков Зак Фантазия c-moll KV 475**

Это сочинение очень трудно собрать на началах фантазии, воображения. Идеальное исполнение фантазии требует своего Кара-

* Публикуется по изданию: Жукова О. Воспоминания о занятиях в классе В. В. Софроницкого // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 2. М., 1968. С. 209.

** Фрагменты работы Н. Юрыгиной «Уроки Я. И. Зака» публикуются по изданию: Зак Я. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1980. С. 61—66.

яна. В вашем исполнении я слышу некоторые динамические и темповые преувеличения, некоторый эмоциональный перелет, но он меня мало беспокоит и даже мне симпатичен. С другой стороны, помните, что это фантазирование, а не детектив, обострите свое чувство меры.

Первое *go* в вашем исполнении полно вызова и гнева — это хорошо, но ухо должно контролировать звучность, должно уловить жесткость. Помните: первый звук — не удар, а смычковое звукоизвлечение. В фортепианной литературе встречаются *ffff*, пример — музыкальный момент *e-moll* Рахманинова; здесь — только одно *f*. Во всех обстоятельствах звук должен оставаться музыкальным.

Восьмые октавы в *piano* в партии левой руки вы стремитесь играть *legato*, и оно у вас есть, берегите его. Дышащая шестнадцатая пауза отделяет одну от другой реплики в *piano* и *pianissimo*:



Шестнадцатые ноты в басу — «шевелиющаяся» гармония, и в этом шевелении досадно прилипание пальцев (особенно часто пятого пальца) к клавишам. Обратите внимание на то, что *forte* в первой четверти распространяется и на левую руку, и в следующем проведении темы на четыре шестнадцатые в правой руке:



В этом такте имитация проводится в пользу второй линии, то есть повторение фразы должно звучать активнее:



Лиги *re — si* в вашем исполнении звучат формально. Такого рода лиги недостаточно играть грамотно, эта интонация требует сердечного выражения:



При переходе к следующему разделу предлагаю сделать *calando* и *diminuendo* до последнего звука, но без *ritenuto*. Первый *fa-guez* *re* мажора после утасяющих восьмых должен прозвучать с мажорной свежестью.

Две тридцатьвторые ноты *ля* — *соль* не играйте поспешно:



Эту секстоль:

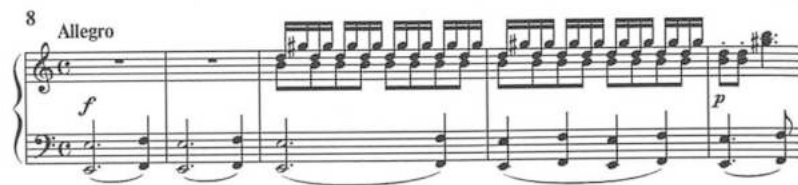


исполните «на гобое», *legato*. Деревянные духовые инструменты не могут играть торопливо. Чтобы аккорды не были «слепыми», высвечивайте верхний голос.

Crescendo, завершающее *Adagio*, распространяется только на две реплики. Третья — *subito piano*:



Цезура требует больше времени для перевоплощения. Начало *Allegro* по неожиданности можно сравнить с ударом молнии. Эта новая фантазия — ваша личная, это ваш драматический монолог:



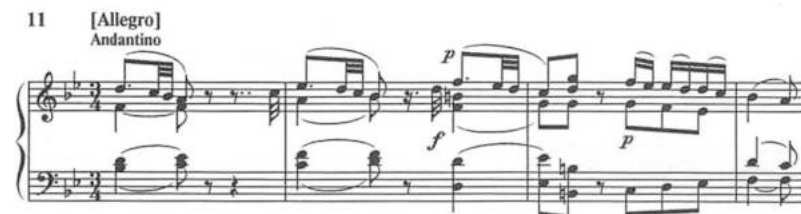
Фа мажор. В партии левой руки опять «шевелиющаяся» гармония; мелодию сыграйте светящимся звуком и в пятом такте, на ослепительной вершине *crescendo*, возьмите чуть педали:



Триоли в *forte* должны звучать как единый поток восьмых нот без акцентов, прерываемый дыханием пауз, и как бы наперекор триолям крутые лиги из двух восьмых настаивают на своем ритмическом рисунке:



В *Andantino* нет отрывистых нот. Последние ноты реплик не обрывайте, лиги по две шестнадцатых играйте ближе к клавишам:



Хочется услышать более совершенное *legato* и *portamento* во фразах, изложенных терциями и секстами:



Реплики флейтового регистра играйте более пронзительным звуком. Зачем так шептать? Не делайте *ritenuto* перед *Più Allegro*, и весь

эпизод, построенный на переключке оркестровых групп и регистров, играйте в одном темпе. В фантазии слишком много частей и темповых смещений, чтобы делать *ritenuto* в пределах одного темпа:



Più Allegro начинается *subito forte*, и весь эпизод, изложенный тридцатьвторыми нотами, должен звучать *forte*, фрескоподобно, без мелких динамических оттенков. *Decrescendo* совпадает с восхождением к *ми-бекару*. Не начинайте делать *diminuendo* раньше чем за два такта до *ми-бекара*:



В партии левой руки тридцатьвторым каждый раз предшествует пауза. Вы как бы набираетесь сил, наполняете грудь воздухом, чтобы поддерживать этот накал.

Триольные «гребешки» играйте без акцента на последнюю ноту. Дирижер Клемперер подолгу мучил оркестрантов, чтобы снять подобные акценты:



Весь последующий эпизод я представляю себе как оперный речитативный диалог, прерываемый аккордовыми репликами оркестра, насыщенный, полнозвучный, без преждевременного размягчения:

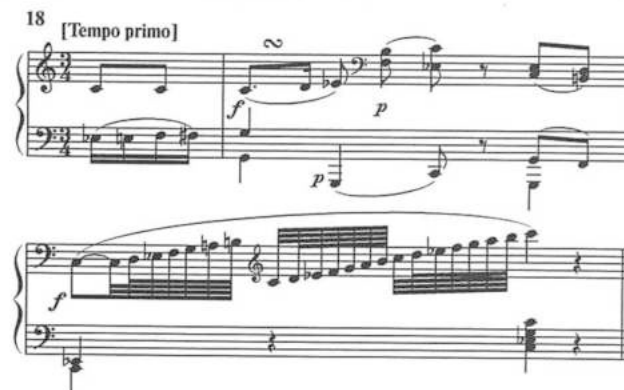


Только три последние реплики создают звуковую перспективу, звучат одиноко, как бы открывают даль:



Начало репризы должно прозвучать очень гордо, представительно.

Переходы от *piano* к *forte* постарайтесь делать без *crescendo*. Занавес задерживается неожиданно, решительно, без всякой подготовки:



Именно в паузах сконцентрировано все значение времени. Почему же смелую и прекрасную паузу в фантазии Моцарта с-moll студенты считают незаслуженной карой, ниспосланной им авторским «деспотизмом»? А ведь если исполнитель — артист, он «услышит», как в напряженной тишине трепетно бьется сердце. Пианист-художник не побоится ни пауз, ни медленных темпов, ибо ему есть что поведать слушателям.

ЯКОВ ЗАК О РАБОТЕ НАД СОЧИНЕНИЯМИ МОЦАРТА*

Работая с учениками над произведениями Моцарта, Зак решительно полемизирует с некоторыми старомодными, но, к сожалению, до конца не изжитыми представлениями об этом гиганте. Восторгаясь свежестью его дыхания, несравненной грацией и даже галантностью, присущими этому гению, он прежде всего настаивает на мужественности, универсальности переживаний — от нежнейшего лиризма до выражения глубочайших страданий и мук (особенно в минорных произведениях). Такого Моцарта являет потрясающий скульптурный портрет Родена, изображающий композитора не лучезарным юношей, а великим мужем. Отсюда исполнительские задачи: не сглаживание углов, не завуалированность переживаний, а контрастность, драматизм, смелость.

Студент играет вторую часть сонаты F-dur (№ 2) Моцарта. «Обратите внимание на резкую смену *forte* и *piano*, не бойтесь этих контрастов. Они соответствуют драматизму части».

В работе над Es-dur'ной второй частью концерта B-dur Зак обращает внимание студентов на грустную мечтательность музыки. Отсюда требование певучести всей ткани, ни одной не пропеты, не прочувствованной ноты.

Большое внимание уделяется в классе работе над сопровождением — особенно в классическом репертуаре. Дело в том, что неумение сыграть восемь ровных восьмых в сопровождении — тем более, если фигура начинается со второй восьмой, — это одна из распространен-

* Публикуется по изданию: Ступакова О., Мирвис Г. Педагогические взгляды Я. И. Зака // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 4. М., 1975. С. 231, 239.

ных «болезней» студентов младших курсов. Выравнивание по тембру и ритму, контроль над каждой нотой, активизация пальцев — это тот путь, который приводит к владению каждым пальцем. И тогда ученик, чувствовавший себя в тисках ритмической дисциплины, обретает свободу на новом высшем уровне: чувствует себя свободным для того, чтобы играть строго, стройно и непринужденно.

Художественному осмысливанию сопровождения придается огромное значение. Вспоминается работа Я. Зака над концертом B-dur Моцарта. «Обратите особое внимание на "пульс", ритм. Сопровождение в левой руке — одна из основных характеристик сочинения. Здесь мало просто формальной точности. Ритм не должен довлеть над музыкой, брать ее в тиски, а должен быть упругим, юным, живым».

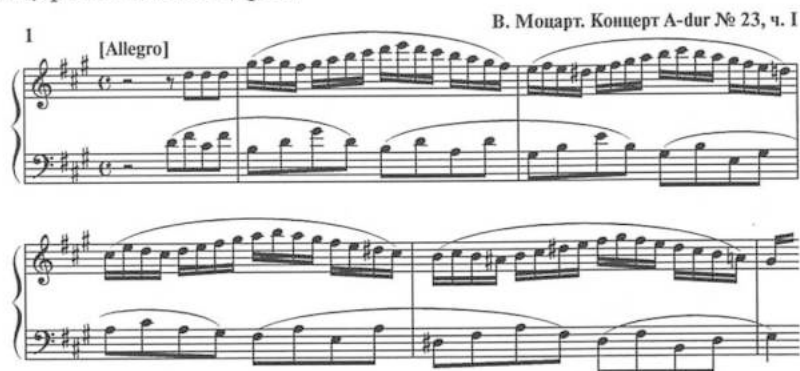
Григорий Коган ОБ ИСПОЛНЕНИИ МЕЛОДИИ И АККОМПАНеМЕНТА В КЛАВИРНЫХ СОЧИНЕНИЯХ МОЦАРТА*

Важно умение выявить не только единство фразы, но и ее членение, передать интонационный смысл отдельных «слов». Хорошим подспорьем при этом оказывается во многих случаях примерная подтекстовка разучиваемой мелодии: «мертвая» фраза положительно оживает после того, как подберешь к ней интонационно подходящие слова. Такой способ работы над фразой культивировал еще великий итальянский скрипач XVIII столетия Джузеппе Тартини. Разъясняя сущность этого метода знаменитому впоследствии польскому скрипачу Каролю Липиньскому, один из учеников Тартини «<...> достал тетрадь тартиниевских сонат с подписанным под нотами текстом (курсив мой. — Г. К.), который Липиньский должен был громко и выразительно прочесть несколько раз подряд. Вслед за тем старик (ученик Тартини. — Г. К.) заставил Липиньского играть это место до тех пор, пока не выразил своего одобрения». Липиньский рассказывал, что с того времени он всегда стремился именно так «прорабатывать» исполняемые произведения; это нашло особенно яркое выражение в его интерпретации

* Фрагменты книги Г. Когана публикуются по изданию: Коган Г. Работа пианиста. М., 1979. С. 31 — 44.

сочинений Бетховена¹. Да и сам Бетховен порой советовал ученикам «подбирать к спорному месту подходящие слова и пропеть их»². К тому же приему прибегал и Антон Рубинштейн, бравшийся «вписать слова под каждым тактом» одной из бетховенских сонат³.

«Оперные» ассоциации уместны не только при работе над сонатой D-dur Клемента; аналогичные места встречаются и в произведениях более значительных композиторов. Таков, например, пассаж из концерта A-dur Моцарта:



Воспринимаемый и трактуемый порой как «чисто техническое» исследование восходящих и нисходящих гамм, он перестает казаться фрагментом из этюда, приобретает живое выражение, лишь только перенесешь мысленно в атмосферу моцартовских опер «Женитьба Фигаро», «Похищение из серала», «Все они таковы». В этом мире влюбленные юноши молят о свидании, а кокетливые девушки притворяются поглощенными другими заботами:



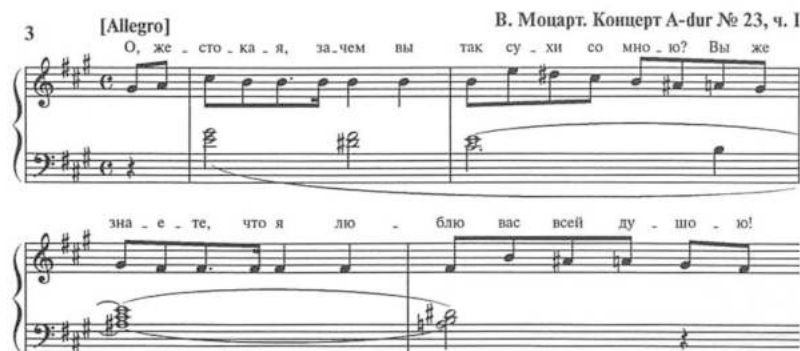
¹ Berühmte Geiger der Vorgangenheit und Gegenwart. Herausgegeben von A. Ehrlich. Leipzig, 1893. S. 122–123.

² Schindler A. Biographie Ludwig van Beethovens. III Auflage. Münster, 1860. B. II. S. 237.

³ Кавос-Дехтерева С. А. Г. Рубинштейн. С. 211–212.



В ответ раздается нежная жалоба кавалера:



Педагоги знают, как нелегко дается многим ученикам «реплика кавалера» с шестикратным срядом, пунктированным в середине повторением одного звука (сначала *си*, затем *фа-диез*), как эта «барабанная» формула мешает уловить лирический характер фразы, как трудно сыграть последнюю так, чтобы она *дышала*. «Подтекстовка» помогает схватить выразительный смысл эпизода, сообщает естественность его интонациям¹. При этом, в зависимости от того или иного подбора слов и расположения между ними так называемых люфтвауз («пауз для набора воздуха»), возможны большая гибкость и разнообразие интонационного рисунка — разумеется, в пределах, обуславливаемых характером фразы. Подобного рода интонационные варианты придают исполнению свежесть, обогащают его выразительность тонкими оттенками. Так, одно дело «спеть»:

¹ Мысленно «подтекстовывать» музыку Моцарта, искать в ней «скрытую оперу», ассоциации с оперными персонажами советовал и знаменитый скрипач Джордже Энеску.



По-иному прозвучит такое исполнение:



Третий оттенок получается при переносе люфтваузы еще на одну восьмую вперед:



Сказанное в последних строках может показаться противоречащим провозглашенному выше принципу единства фразировочно-го «выдоха». Однако это только так кажется. «Перерывы дыхания» *внутри* фразы недопустимы лишь в том случае, если они вызваны не художественной целесообразностью, а преждевременной «нехваткой воздуха», то есть *технической* неумелостью исполнителя, но вполне допустимы, когда они *художественно* оправданы и способствуют большей выразительности фразы. И в этом отношении пианисты могут многому научиться у хороших певцов. Несравненным мастером выразительного дыхания был Шаляпин, в руках которого описываемый прием становился могучим орудием художественного воздействия¹. Вслушайтесь с *этой точки зрения* в граммофонные записи шаляпинского исполнения «Сомнения» Глинки, «Старого капрала» Даргомыжского, «Трепака» Мусоргского, обратите внимание на то, где появляются люфтваузы, прерывается и возобновляется дыхание, как искусно выделяется таким путем нужное слово, от-

¹ Работавшая с Шаляпиным в мамонтовском театре певица Н. И. Забела-Врубель говорила: «Этот счастливцев Шаляпин удивительно фразирует, у него в фразировке как будто есть запятые, точки с запятой, восклицательные знаки, и между тем все это в пределах написанной музыки, ничего не изменяя» (Янковский М. Шаляпин. М., 1955. С. 41).

теняется решающая интонация, какое сильное и неожиданное достигается этим впечатление, — и вы нащупаете один из «секретов» гениального певца, чье искусство может по праву рассматриваться как высшая школа мастерства для исполнителей всех решительно специальностей.

Можно было бы привести для примера еще ряд мест из сочинений разных композиторов, «подтекстованных» в «оперном», «песенном», «романсовом» или «хоровом» жанре, но в этом нет нужды. Необходимо лишь подчеркнуть, что во всех подобных случаях дело идет отнюдь не о тексте, претендующем на роль *программы*, раскрывающей смысл данного эпизода, или на какие-либо *литературные* достоинства. Ни в том, ни в другом отношении присочиняемые слова по большей части не выдержали бы никакой критики. Назначение и значение их в другом: служить во время работы вспомогательным *интонационным ориентиром*, при содействии которого легче найти естественное распределение дыхания, убедительное «произношение» отдельных интонаций.

Аkkомпанемент

До сих пор речь у нас шла об исполнении мелодии. Но пианисту сравнительно редко приходится иметь дело с «обнаженной» мелодией; обычно последняя выступает «одетой» в гармонию, на фоне аккомпанемента.

Значение такового часто недооценивается. Между тем он играет важнейшую роль в создании музыкального образа, может во много раз усилить или ослабить художественное впечатление. Глинка, Мусоргский, Рахманинов, Blumenfeld, Бихтер, Рихтер и другие замечательные русские артисты убедительно показали на практике, какая сила воздействия таится в партии сопровождения. Вот почему «пренебрежение фоном — <...> огромная ошибка» (Гольденвейзер)¹; «величайшего внимания требует работа над аккомпанементом» (Л. Николаев)².

В фортепианных произведениях аккомпанемент имеет по большей части аккордовый или фигурационный характер:

¹ Гольденвейзер А. Б. О музыкальном исполнительстве // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 2. М., 1958. С. 5.

² Николаев Л. Из бесед с учениками // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М.; Л., 1966. С. 142.

Правильное соотношение между *степенями громкости* мелодии и сопровождения — простейшая сторона более общего требования, представляющего главное, основное условие хорошего исполнения аккомпанемента. Это условие состоит в том, чтобы левая рука (которой чаще всего поручается сопровождение) «прислушивалась» к правой — подобно тому как талантливый мастер *художественного* аккомпанемента прислушивается к солисту, чутко согласует звучание рояля со звучанием главной партии¹. Дело здесь не только в том, чтобы сопровождение не заглушало мелодии, но и в *характере звучания* аккомпанемента, в том, чтобы оно не выбивало слушателя из нужного настроения, не нарушало поэтического очарования музыки. *Впечатление зависит от звука, каким играет аккомпанемент, не в меньшей мере, чем от звука, которым исполняется мелодия.* Прозаическое, таперское звучание сомкнутых или разложенных аккордов сопровождения способно погубить нежную лирическую фразу, «закрыть» от слушателя, лишит обаяния самые тонкие оттенки, самые проникновенные, задушевные интонации мелодической линии, найденные исполнителем. В таких случаях, убеждаясь, что фраза «не дошла», ученик нередко ищет причину в действиях правой руки, в недостатках исполнения *мелодии*. На самом же деле пение правой руки не производит впечатления не по ее вине, а из-за *левой*². Обратите внимание на *качество звучания левой руки*³, по-

¹ Особенно нужно помнить об этом в тех местах, где партия аккомпанемента изложена в сложной фактуре, нередко захватывающей обе руки. Выполнение названной «фактуры», чрезмерная забота о том, чтобы «все ноты звучали», подчас настолько поглощают внимание пианиста, что тема остается у него, так сказать, лишь «в уме», и слушатель невольно оказывается как бы в положении известного крыловского персонажа: занятый восприятием всех нот «фактуры», слух почти что не замечает «слона».

Из этого, однако, не следует, что тему надо везде и всюду «показывать», выводить на первый план, выискивая и выделяя всякое появление тематических элементов даже во второстепенных голосах. Не только в таких случаях, но и при проведении темы в ведущем голосе она иногда должна звучать не слишком явственно, а лишь намеком, на втором плане, сквозь дымку гармонии.

² «Окружение ведущей темы — фон — должно быть живым, не просто подыгрываться механически под ведущую линию, — говорит А. Б. Гольденвейзер. — Плохо играющая левая рука обычно портит и художественно, и технически все исполнение» (см.: О музыкальном исполнительстве // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 2. С. 5).

³ В тех случаях, когда аккомпанемент сосредоточен в правой руке, все это, естественно, должно быть переадресовано к последней.

пробуйте брать аккорды и гармоническую фигурацию сопровождения не по-таперски, а *мягко*, так мягко, чтобы момент «удара» становился неощутимым для слуха, чтобы звуки гармонии возникали как бы сами собой, «из воздуха», словно на золотой арфе¹, — и, окутанная этой звучащей дымкой, та же мелодия зазвучит совсем по-другому, «заговорит», и от говора ее дрогнет сердце слушателя.



Опасность «таперской» звучности особенно часто возникает там, где аккомпанемент построен на повторении или постоянном возвращении одних и тех же звуков.

При чередовании звуков одного аккорда, взятого в *тесном* расположении, то есть в пределах одной «позиции» руки (примеры 1, 7), нужно сразу поставить все пальцы на соответствующие клавиши, как если бы аккорд брался *одновременно*, — а затем только слегка шевелить пальцами, не меняя их положения, не отрывая их от клавиш и не позволяя последним подняться после удара *доверху*, пока длится данная гармония.

Сказанное нуждается в двух оговорках. Во-первых, мягкое, «безударное» сопровождение представляет лишь *один* тип аккомпанемента, уместный далеко *не везде*. В местах иного склада и звучность акком-

¹ Гармония в аккомпанементе должна — как правило — придавать то или иное освещение происходящему на «мелодической сцене» — как театральные прожекторы освещают «действующих лиц» и изменяют окраску действия, отнюдь не мешая ему, не отвлекая на себя специального внимания зрителей. Само собой разумеется, что и из этого правила, как из всякого правила, встречаются исключения.

панемента должна быть иной, иметь другую тембровую окраску. Важно лишь, чтоб эта звучность никогда не становилась таперски нейтральной, чтоб ее окраска всегда соответствовала характеру музыки.

Во-вторых, вышеприведенные советы погружать сопровождение в дымку и т. п. не следует понимать так, что аккомпанементу — хотя бы и «эолового» типа — рекомендуется быть почти или даже вовсе неслышным. Ему полагается звучать как угодно мягко и воздушно, но все же *звучать*, вполне явственно и идеально ровно (особые случаи — не в счет) — так, чтоб ни одна нотка не «вылезла» и не пропала. Аккомпанемент — *гармоническая и ритмическая* опора мелодии. Мало, если он только не «душит» последнюю; нужно еще, чтоб он прочно *поддерживал* ее парение, как танцовщик поддерживает балерину.

Самуил Фейнберг О ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ МОЦАРТА И БЕТХОВЕНА*

Я не готовился к лекции о Моцарте и Бетховене. Это была бы очень ответственная и сложная тема. У нас о Моцарте и Бетховене написано много интересного — вы, вероятно, все это читали. Недавно вышла хорошая, самостоятельная книга Альшванга о Бетховене. Так что я сейчас не берусь полностью осветить стилевые особенности этих композиторов — это отняло бы много времени. Кроме того, я думаю, что вас в данном случае не это интересует, потому что эти стилевые черты вам так же знакомы, как и мне, да и вряд ли я мог бы что-либо прибавить к этому вопросу.

Я хочу поговорить только о некоторых особенностях фортепианных произведений Моцарта и Бетховена, о некоторых стилевых качествах этих композиторов, которые заставляют нас как-то иначе относиться к исполнению произведений Моцарта и Бетховена не только в смысле раскрытия их содержания, но и в смысле специфических особенностей мастерства пианиста-исполнителя. Эта тема немного меня затрудняет, потому что Моцарт и Бетховен далеко не такие уж сходные между собой композиторы. Я бы даже сказал, что во многих отношениях они совершенно противоположны друг другу.

Что же все-таки до некоторой степени объединяет этих композиторов для нас, пианистов?

Мы знаем, какая важная вещь — педаль. Фортепианная педаль не играла такой большой роли до Моцарта и Бетховена. Тогда почти совершенно не знали педали (я говорю о правой педали), а Бетховен начал пользоваться ею, и его отношение к педали совсем другое, нежели

* Стенограмма беседы публикуется по изданию: Пианисты рассказывают. Вып. 2. М., 1984. С. 213–222.

у последующих композиторов — Мендельсона, Шумана, Шопена и других. Таким образом, наше современное отношение к педали и клавиатуре совершенно противоположно тому отношению к педали и клавиатуре, которое было у Моцарта и отчасти у Бетховена. В чем эта существенная разница?

Когда мы подходим к роялю, первое, что мы ощущаем, — это что каждый звук может быть продлен (*показ*). Каждому современному пианисту кажется, что не нужно непременно выдерживать все звуки, чтобы они звучали; наоборот, он скорее представляет себе клавиатуру таким образом, что все звуки могут остаться на педали (*показ*).

У Моцарта такого ощущения совершенно не было. Моцарт считал, что когда он снял пальцы с клавиш, то звук перестает звучать, звук кончается. До некоторой степени так себе представлял фортепиано и Бетховен, особенно в ранних произведениях. Поэтому и фактура этих произведений, расположение аккордов — все основано на том, чтобы каждый звук был выдержан и правильно взят на клавиатуре.

Мы знаем, что у Моцарта допустимо такое фигуративное сопровождение, когда все ноты могли быть сыграны даже на фортепиано, не имевшем педали (*показ*). Все эти звуки тут же под рукой.

Сравним эту фактуру с шопеновской — и если мы сыграем *Desdug'*ный ноктюрн без педали (*показ*), это будет звучать нелепо. Хотя первый звук записан как обыкновенная шестнадцатая, он является полным звуком. А если Моцарт и Бетховен хотели сделать звук длинным, они его и записывали соответственно.

В дальнейшем происходит диалектическое превращение в противоположное: Лист, желая обозначить, что звук должен длиться долго, иногда ставит на нем *staccato*. Не исключено такое фактурное превращение, при котором этот ноктюрн Шопена мог быть записан так: первая шестнадцатая *staccato*, а остальные *legato*. *Staccato* здесь обозначает нечто иное, чем у Моцарта и Бетховена. Оно обозначает, что звук может быть взят отдельным движением. Знак точки обозначает длинную ноту, что бывает у Листа и Шопена и других композиторов. Так мыслят себе фактуру большинство русских композиторов — Чайковский, Лядов, Мусоргский (я уже не говорю о Скрябине и Рахманинове, у которых мы встречаем высшие достижения фортепианной техники). Все они основаны на ощущении современного фортепиано.

Среди существующих модернистских течений была попытка вернуть рояль к его старинному виду — клавесинному, беспедальному. Такие композиторы были, но это не тот основной путь, не та главная дорога, по которой должны пойти современные композиторы.

Какое значение может иметь педаль у раннего Бетховена и Моцарта? Обыкновенно она имеет значение чисто красочное, она придает несколько другой тембр звучности фортепиано. Поэтому нужно быть осторожным с педалью: и Моцарт, и Бетховен требуют очень скупой, небольшой педали.

Вместе с ощущением пальцами клавиатуры, прекращения звука сразу после снятия пальцев с клавиш, вместе с этим ощущением у Моцарта и Бетховена было другое отношение к клавиатуре. Если мы возьмем сочинения Шумана, Чайковского — мы увидим, что эти композиторы безусловно все время ищут опору для звука в педали. Моцарт же все находит на клавиатуре, этим и объясняется его туше. Вопрос о туше, о характере прикосновения имел в то время огромное значение.

Современные композиторы ставят лиги очень небрежно, приблизительно, ориентируя на то, что эти звуки могут быть связаны, эти не связаны, что фраза здесь звучит таким образом, а может быть и иначе построена. Такого отношения к лиге не было у старинных композиторов: для них лига имела строгое и определенное значение — такое же, какое имеет сейчас вопрос штриха у струнных инструментов.

Для скрипача огромное значение имеет, по какому изданию он играет. Если он играет по изданию, которое он не считает для себя абсолютно лишенным каких бы то ни было недостатков, то прежде всего он будет «расставлять штрихи», потому что каждая лига имеет для скрипача точный и определенный смысл. Если лига стоит на трех нотах, то движение руки — смычком захватить эти три ноты. Менять направление смычка на этих трех нотах нельзя. Если в конце одни и те же ноты и на одной стоит знак *staccato*, это значит, что эту ноту надо взять на том же движении смычка.

Я знаю пианистов, которые играют «Мефисто-вальс» Листа так (*показ*). Почему? Потому что на второй из слигованных нот стоит точка. Скрипач будет так играть (*показ*), а для пианиста это обозначает, что лига кончилась и надо руку снять.

Моцарт далеко не всегда аккуратно выставлял лиги, но когда он их выставлял, то имел в виду движение смычка, то есть такое движение, которое можно до некоторой степени, по аналогии, перенести на клавиатуру.

Нужно сказать, что его лиги, его штрихи необычайно изощренны, необычайно разнообразны, и к ним нужно относиться с большой серьезностью и тщательностью. Отнюдь не нужно думать, как думают

некоторые пианисты, что эта лига имеет такое же значение, как в инструктивном издании Лекупе, то есть как только кончилась лига, надо оторвать руку от клавиатуры. Это говорит только о том, что кончилось движение руки. Но разве у скрипача вместе с окончанием смычка кончается фраза? Если бы это было так, то самые короткие фразы писали бы для струнного инструмента, в то время как никому не доступно такое широкое движение, широкая фраза, как струнному инструменту, потому что для скрипача окончание смычка далеко не значит окончание фразы.

Я считаю, что нужно остановиться на этом подробнее, потому что педагогам и исполнителям часто приходится решать для себя такой вопрос: нужно ли снимать руку в конце лиги или не нужно? Это нельзя считать недоразумением, которое не разрешено только повседневной практикой: я знаю крупных исполнителей, которые в этом отношении запутались.

Есть много изданий бетховенских сонат. Несмотря на то что Бетховен тщательно выставлял все исполнительские знаки, в том числе и лиги, почти все редакторы меняют бетховенские лиги без всякого основания. Почему? Они считают, что если снять руку там, где у Бетховена кончается лига, то получится какая-то нелепость... Вот, например, одно из изданий под редакцией Лямонда.

Я должен сказать так: тут у Бетховена явно стоит лига (*показ*). Это должно быть совершенно все сыграно *legato*, нельзя играть так (*показ*). А ведь лига стоит у Бетховена таким образом: на *соль* лига кончается, потом как будто надо снять, потом идет *фа-бемоль* (*показ*).

Чем это объяснить? Что Бетховен не понимал своей собственной фразы?! Вряд ли Бетховен не понимал, что это одна фраза, одно дыхание, но это не один смычок. Это одно дыхание, одна фраза, но играть ее следует так (*показ*). Здесь нужно переменить смычок.

Таким образом, все лиги, которые мы встречаем у автора, не должны вызывать недоразумения, не должны нами пониматься как случайные и неправильные. Нужно всегда представить себе, как будет исполнена данная лига на струнном инструменте — каким смычком, каким штрихом, а потом постараться на фортепиано достигнуть того эффекта, который доступен струнному инструменту. И в этом отношении лиги Бетховена дают нам гораздо больше, чем эти исправленные лиги, которые мы имеем в издании Бюлова, Лямонда и некоторых других.

Издание Гольденвейзера — одно из самых замечательных прежде всего потому, что в нем сохранен текст тех изданий, которые вы-

шли еще при жизни Бетховена, первоначальный текст; оно замечательно и по тем комментариям, которые имеются, и по той расшифровке целого ряда украшений, которые представляют для музыканта и педагога некоторые затруднения. Но одну вещь я разрешу себе по-критиковать. Мне кажется, что Александр Борисович потому переменял бетховенские лиги, что он понял эти лиги в современном смысле: лига кончается, и надо снять руку.

Сейчас сонаты Бетховена выйдут в новой редакции Гольденвейзера, и все лиги будут восстановлены: Александр Борисович признал свои ошибки.

Это вопрос чисто технический, но он имеет огромное значение при исполнении произведений Бетховена и Моцарта.

На одном концерте мне приходилось исполнять (я говорю «приходилось», потому что сейчас я больше не выступаю) Шопена, Бетховена, Моцарта и т. д., и у меня было ощущение, что, когда я перехожу к Моцарту, у меня меняется все отношение к клавиатуре. Это ощущение опоры на клавиатуру, того, что каждый звук должен быть продлен.

Я часто говорил ученикам, что надо играть с опорой на клавиатуру, надо ощущать, что звук находится в кончике пальцев, что от туше, от прикасания к клавиатуре меняется характер звука. Это для меня является тем условием, без которого не может быть настоящего исполнения Моцарта. Я это отчетливо ощущаю у всех исполнителей, будь то ученик или опытный концертант. Для меня это то условие, которое дает мне ощущение правильно понятого стиля Моцарта.

Я хочу сказать еще о другой стилиевой особенности бетховенских сочинений, которая не всегда доходит до сознания пианистов, особенно тех, которые исполняют Бетховена недостаточно много, недостаточно вдумчиво.

В музыке есть два разных понятия — понятие красоты и понятие значительности. Конечно, искусство должно стремиться к красоте. Красота — это тот эстетический критерий, который отличает всякое искусство от других проявлений человеческой духовной деятельности. Но красота может быть результатом большого, глубокого, насыщенного содержания, а может быть и результатом чисто внешней красоты.

При всем моем восхищении таким произведением, как «Кампанелла» Листа, я все-таки скажу, что здесь больше красоты, чем значительности. Было бы странно, если бы мы такую вещь считали столь же значительной, как Шестую симфонию Чайковского, как Пятую симфонию Бетховена. Ясно, что здесь Лист пользуется своим знанием

инструментов и дает нам очаровательную звучность одну за другой. В этом прелесть этой вещи.

Когда мы говорим о таком замечательном художнике, как Бетховен, ясно, что прежде всего мы имеем дело с исключительно значительным содержанием. Значительность этого содержания доходит до слушателя с необыкновенной отчетливостью, больше, чем у каких-либо других композиторов. Пятая симфония, «Аппассионата» по содержанию очень глубоки и производят колоссальное впечатление.

Но несмотря на всю силу, на всю титаническую мощь бетховенского гения, несмотря на силу вдохновения, некоторые сочинения бывают не всегда поняты, причем не только слушателями. То, что слушатель понимает или не понимает, является результатом того, понял или не понял исполнитель. Если исполнитель хорошо понял воплощенные Бетховеном идею и характер, это исполнение доходит до слушателя, и он также может воспринять все богатство бетховенской идеи, содержание бетховенского произведения.

У разных композиторов это содержание передается как бы по различным каналам, по различным путям. Бетховен раскрывает содержание своих произведений по-другому, чем это делают Шуман и Шопен.

В чем же различие? Оно заключается в том, что Бетховен раскрывает глубокое содержание, широко разворачивая свой материал во времени. Здесь — одно, потом будет другое, потом третье. А для того чтобы понять, что хотел Бетховен, надо сопоставить начало с тем, что будет потом, к чему это приведет и т. д.

Если бы Шопен всегда так поступал, он не мог бы написать гениальные 24 прелюдии, потому что мы знаем, что некоторые из этих прелюдий очень небольшие, а вместе с тем Шопену удастся в небольшой прелюдии раскрыть такое же глубокое содержание, как Бетховену, который это делает на протяжении некоторого, иногда даже значительного временного отрезка.

Я приведу пример. Зная, как Бетховен поступает с этим материалом, вам кажется, что все одинаково значительно: начало, середина и конец. Но в действительности это нам кажется только потому, что мы знаем, что Бетховен в дальнейшем делает с этим материалом.

Если я приведу вам пример из небольшой прелюдии Шопена, вы увидите, что содержание раскрывается уже в первом такте. Возьмем такую прелюдию (*показ*). Разве здесь уже не раскрыто все содержание? Правда, мы с неослабевающим вниманием и захватывающим чувством будем следить за дальнейшим развитием. Но мы забыли,

с чем мы имеем дело. Мы имеем дело с самой трагической прелюдией Шопена. И в начале мы чувствуем все это настроение.

Если возьмем такую прелюдию (*показ*). Разве начало не говорит о приподнятом настроении, о том необычайном душевном движении, которое породило эти пассажи и захватывающий, задышающийся ритм этой прелюдии?

Примеров можно привести сколько угодно.

Всегда ли так поступает Бетховен? Все мы восхищаемся «Аппассионатой». Но если бы тому, кто не знал, что идет дальше, сыграть начало, все содержание далеко не раскрыто. Нам даже не даны ориентировочные моменты, которые бы говорили о замечательном содержании сонаты. Можно ли судить по началу, что темп этого произведения — это Allegro? Это может быть Adagio, Andante. Нет данных, чтобы сказать, что эта вещь идет в энергичном темпе Allegro assai.

Начало Пятой симфонии — это гениальное начало. Но разве оно окончательно предопределяет то, что будет в дальнейшем? Нет. Зная бетховенское развитие этой идеи, мы говорим о начале стиля, но полностью его оно не раскрывает.

Когда мы играем сонату Бетховена, то должны с огромным вниманием относиться к тому, как будем вести так называемое повествование, весь рассказ Бетховена о тех событиях, которые постепенно приведут к этим удивительным результатам.

Мы — педагоги — должны внимательно относиться к тому, что когда задаешь ученику произведение Бетховена, он подчас говорит: «На меня он не производит большого впечатления». Значит ли это, что этому молодому пианисту действительно чужд дух произведения Бетховена, чуждо восприятие его содержания? Нет. Это говорит о том, что он не сумел прочесть рассказа Бетховена, не мог его понять как поэму и взял его как отдельный элемент, который он рассматривал с точки зрения отвлеченной красоты. Этой красоты мы у Бетховена не находим, потому что красота является результатом постепенного раскрытия содержания произведений Бетховена.

На смену этому пришло романтическое направление, в котором содержание выражается не только во времени, но как бы в самой фактуре. С самого начала сочинения оно давало определенный яркий образ.

Совершенно не случайно, что в прелюдиях и этюдах Шопена сказалось гениальное проявление творческого духа в области музыки, в области композиции. Раньше ни этюды, ни прелюдии не занимали

того огромного места, которое они заняли в творчестве Шопена, Шумана и других композиторов. Правда, и во времена Бетховена пытались писать небольшие сочинения, по величине равные прелюдии. Даже у Бетховена есть ряд сочинений, которые называются у него «Багатели», то есть пустячки. Бетховен понимал, что его метод творчества, его стиль требуют разворачивания и известного количества времени. Когда ему предоставлялось небольшое количество времени, когда ему нужно было написать очень небольшое сочинение в две-три строчки, то у него получался пустячок. Для Бетховена характерно то, что, как только он уменьшает этот отрезок времени, который ему нужен для развития своих идей, он теряет силу своего вдохновения, у него не получается тех величественных, тех замечательно глубоких произведений, которые мы имеем в его сонатах, симфониях, квартетах и других сочинениях.

Правда, у Бетховена зарождались многие идеи, которые потом вошли в практику более поздних композиторов. Это относится и к педали: Бетховен пользовался педалью иначе, чем пользовались романтики. Это относится и к его повествованию и к разворачиванию сюжета.

Почему в свое время «Лунная соната» произвела такое огромное впечатление на музыкантов? Ведь и до этого у Бетховена были поразительные вещи: было Adagio из C-dur'ной сонаты, Adagio из Первого квартета, написан был целый ряд поразительных вещей. Почему именно «Лунная соната» так поразила музыкантов во времена Бетховена? Потому что это была первая попытка дать сразу такую фактуру, которая с первого такта определяет все настроение. Эта соната построена так, как строят часто свои произведения Шуберт, Шуман, Шопен (показ). Эта фактура, которая сразу дает настроение вещи, была как бы новым словом для того времени.

Я не берусь в короткой беседе раскрыть все стороны творчества Моцарта и Бетховена. Я хотел только остановиться на некоторых из них, которые часто бывают не совсем правильно поняты.

Содержание

Александр Меркулов. Находить своего Моцарта! 3

ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАВИРНЫХ СОЧИНЕНИЙ МОЦАРТА

Антон Рубинштейн

Лекции по истории фортепианной литературы. Моцарт 7

Ванга Ланговска

Вольфганг Амадей Моцарт 8

Фортепианные концерты 14

О некоторых клавирных произведениях Моцарта.

Перевод с английского А. Майкапара 19

Альфред Эйнштейн

О клавирных сонатах Моцарта. Перевод с немецкого Е. Зак 27

Эдвин Фишер

Моцарт — это не слащавость. Перевод с немецкого Л. Товалевой ... 42

Вальтер Гизекинг

Фортепианная музыка Моцарта — «самая легкая
и самая трудная». Перевод с немецкого А. Афиной 45

Александр Гольденвейзер

Вольфганг Амадей Моцарт 47

О Моцарте и исполнении его фортепианных произведений 53

Надежда Голубовская

Об артикуляции фортепианных произведений Моцарта 57

О стилях и авторских обозначениях педали. Моцарт 67

Ева и Пауль Багура-Скода

Импровизационное орнаментирование в фортепианных
концертах Моцарта. Перевод с немецкого Ю. Гальперн 71

Лев Баренбойм

Звуковой идеал Моцарта 87

Александр Алексеев

Моцарт — всегда поэт... 97

Об игре Моцарта 99

<i>Натан Перельман</i>	
Моцарт — не манная каша для детей!	100
<i>Алексей Любимов</i>	
Моцарт — человек театра	103
<i>Александр Меркулов</i>	
Создавать собственные каденции!	108

УРОКИ МАСТЕРОВ

<i>Ганс Бюлов</i>	
Моцарт. Фантазия d-moll KV 397	128
Соната a-moll KV 310	129
Фантазия c-moll KV 396	130
Соната D-dur KV 576	130
Соната F-dur	131
Фантазия-соната c-moll KV 457	132
<i>Фридрих Вюрер</i>	
Соната C-dur KV 309	133
Соната B-dur KV 333	135
Девять вариаций на менуэт Дюпора KV 573.	
Перевод с немецкого Л. Товалевой	136
<i>Евгений Либерман</i>	
Сонаты B-dur KV 570 и B-dur KV 218	137
<i>Карл Адольф Мартинсен, Вильгельм Вайсман</i>	
Динамика, украшения, штрихи	140
<i>Александр Гольденвейзер</i>	
Моцарт. Соната C-dur № 10 KV 330	141
Открытые уроки. Фантазия d-moll. Концерт A-dur. Соната C-dur ...	143
<i>Самуил Фейнберг</i>	
Открытые уроки. Моцарт	146
<i>Генрих Нейгауз</i>	
Моцарт. Соната B-dur KV 333	148
<i>Мария Югина</i>	
Фантазия d-moll Моцарта	152
<i>Владимир Софроницкий</i>	
Моцарт. Соната D-dur	155

<i>Яков Зак</i>	
Фантазия c-moll KV 475	155
Яков Зак о работе над сочинениями Моцарта	162
<i>Григорий Коган</i>	
Об исполнении мелодии и аккомпанемента	
в клавирных сочинениях Моцарта	163
<i>Самуил Фейнберг</i>	
О ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ МОЦАРТА И БЕТХОВЕНА	171



Эту книгу и другие издания можно заказать через
специализированный музыкальный интернет-магазин
WWW.CLASSICA21.RU

В ассортименте магазина более 5000 наименований книг,
учебных пособий и нотных изданий по всем специальностям

- Методическая литература
- Учебные программы
- Учебные пособия по теоретическим дисциплинам
- Книги о музыке и музыкантах
- Книги о музыке для детей
- Книги о композиторах
- Научная литература
- История и теория исполнительских искусств
- Нотные издания
- Наглядные пособия

Постоянным покупателям — скидки

Доставка заказов Почтой России и курьерскими компаниями
во все регионы РФ

Принимаем заказы по телефонам:

+7 999 923 04 01, +7 916 563 24 99

Отвечаем на вопросы в бесплатном чате

на сайте **www.classica21.ru**

и по электронной почте **info@classica21.ru**

WWW.CLASSICA21.RU — специализированный
магазин для профессиональных музыкантов



Учебно-методическое издание

Серия «Мастер-класс»

КАК ИСПОЛНЯТЬ МОЦАРТА

Составитель

Александр Михайлович Меркулов

Редактор И. Калашникова

Корректор Н. Енукидзе

Нотный редактор Е. Соколова

Нотная графика: Ю. Корнеева

Компьютерная верстка: Т. Хватова

Дизайн обложки: Д. Долгов

Формат 60x88 1/16. Бумага офсетная № 1. Печ. л. 11,5

Издательский дом «Классика-XXI»

Юридический адрес:

117449, г. Москва, ул. Шверника, 17-3-238

ООО «Арт-транзит»

Юридический адрес:

115093, г. Москва, 1-й Щипковский пер., д. 1,

подвал, этаж, пом. 1, ком. 8

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «КЛАССИКА-XXI» ПРЕДСТАВЛЯЕТ:

А. Эйнштейн

МОЦАРТ. ЛИЧНОСТЬ. ТВОРЧЕСТВО

П. Луцкер, И. Сусидко

МОЦАРТ И ЕГО ВРЕМЯ

МЫСЛИ О МОЦАРТЕ

Н. Арнонкур

МОИ СОВРЕМЕННИКИ БАХ, МОЦАРТ, МОНТЕВЕРДИ

М. Сапонов

МЕНЕСТРЕЛИ

Книга о музыке средневековой Европы

М. Сапонов

ШЕДЕВРЫ БАХА ПО-РУССКИ

Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы

А. Швейцер

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ

Б. Яворский

СЮИТЫ БАХА ДЛЯ КЛАВИРА

В. Носина

О СИМВОЛИКЕ «ФРАНЦУЗСКИХ СЮИТ» И. С. БАХА

Р. Берченко

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО СМЫСЛА

Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире»

Я. Мильштейн

«ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ КЛАВИР» И. С. БАХА

И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ИСПОЛНЕНИЯ

А. Ноймайр

МУЗЫКА И МЕДИЦИНА

Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт

С. Грохотов

ШУМАН И ОКРЕСТНОСТИ

Романтические прогулки по «Альбому для юношества»

Б. Никитин
СЕРГЕЙ РАХМАНИНОВ. ДВЕ ЖИЗНИ

С. Прокофьев
ДНЕВНИК. 1907 – 1933
Том 1. 1907 – 1915
Том 2. 1916 – 1925
Том 3. 1926 – 1933

БЕСЕДЫ С АЛЬФРЕДОМ ШНИТКЕ

Е. Рудницкий
МУЗЫКА И МУЗЫКАНТЫ ТРЕТЬЕГО РЕЙХА

Серия «Легенды и бренды классической музыки»

Л. Акопян
МОЦАРТ. ПУТЕВОДИТЕЛЬ
Книга + CD

Серия «Музыка в мемуарах»

И. Н. Форкель
О ЖИЗНИ, ИСКУССТВЕ И О ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ИОГАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА

ИСТОРИЯ ЖИЗНИ ЙОЗЕФА ГАЙДНА,
записанная с его слов Альбертом Кристофом Дисом

МОЦАРТ
Истории и анекдоты,
рассказанные его современниками

Л. Сабанеев
ВОСПОМИНАНИЯ О РОССИИ

Л. Сабанеев
ВОСПОМИНАНИЯ О СКРЯБИНЕ

Л. Сабанеев
ВОСПОМИНАНИЯ О ТАНЕЕВЕ

А. Шнабель
«ТЫ НИКОГДА НЕ БУДЕШЬ ПИАНИСТОМ!»

КЛАССИКА ХХІ

ISBN 978-5-89817-423-1



9 785898 174231