БИБЛИОТЕКА МУЗЫКАНТА-ПЕДАГОГА

В. И. Маргулис

ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БЕТХОВЕНА

МУЗЫКА

УДК 930.85
ББК 85.313
М25

ЭБС E-MUSICA
Каталог электронных изданий

Маргулис, В. И.
М25 Об интерпретации фортепианных произведений Бетховена / В. И. Маргулис. — Москва : Музыка. — 88 с. — (Библиотека музыканта-педагога).

ISBN 978-5-7140-1525-0

На основе анализа произведений Бетховена и некоторых других композиторов известный пианист и педагог В. И. Маргулис выявляет закономерности соотношения темпов в многочастных циклических произведениях. В книгу вошли опубликованные в разное время очерки: «Темповое родство в музыке», «О заблуждениях в традиционных интерпретациях II части Сонаты ор. 111 Л. ван Бетховена», «Ариетта — звучащая вечность».

Для всех интересующихся проблемами музыкального исполнительства, музыкантов — концертирующих пианистов, учащихся музыкальных училищ, колледжей и консерваторий.

ББК 85.313

ISBN 978-5-7140-1525-0
© Издательство «Музыка», 2025

От автора

Эта книга состоит из опубликованных в разное время очерков. В первом обосновывается теория темпового родства в музыке, во втором она подтверждается на материале сонаты ор. 111 Бетховена. Второй и третий очерки представляют как бы две стороны одной медали: это анализ материи и духа сонаты ор. 111. Иное содержание второго очерка никак бы не могло привести к идеям третьего.

Эта книга предназначена для всех интересующихся проблемами музыкального исполнительства, в особенности для самих музыкантов. Известно, что среди них есть приверженцы различных эстетических позиций. К представителям одной группы (к ней принадлежит и автор книги) мы отнесем тех исполнителей, кто полагает, что композитор зафиксировал в нотном тексте фундамент и план здания, которое должно быть воздвигнуто на этом фундаменте. Под фундаментом мы понимаем записанный, но еще не звучащий музыкальный материал, под планом — указания композитора, как из этого материала строить музыкальное здание. Для сторонников этой точки зрения само собой разумеется, что свободная творческая фантазия не должна покидать пределов очерченного композитором здания.

Представители другой позиции также считают, что нотный текст является фундаментом, но уверены, что на этом фундаменте можно построить различные музыкальные здания. Они убеждены, что их фантазия не должна ограничивать себя исполнительскими указаниями композитора.

Мы ни в коей мере не преследуем цель навязать какую-то одну позицию. Известно, что в различные времена предпочтение отдавалось то одной, то другой теории. Мало того, один и тот же музыкант может интерпретировать произведения, используя обе позиции: первую — для произведений классической музыки, вторую — для многих сочинений композиторов-романтиков.

Таким образом, можно было бы сказать, что точный адресат книги — это музыканты, придерживающиеся первой эстетической позиции, так как для представителей второй, «тексто-независимой» позиции все рассуждения и доказательства автора не имеют никакого значения. Они убеждены, что могут воплотить дух музыки, минуя авторские исполнительские указания. И может быть, многие «тексто-независимые» интерпретаторы, пройдя полосу неудач в дерзкой и бесперспективной попытке воплотить сочинения Бетховена лучше, чем автор сам это сделал в записи, будут тем самым подготовлены к восприятию этой книги. Не исключено, что, прочитав ее, они найдут методически более обоснованными позиции первой группы и присоединятся к господствующим сегодня во всем мире эстетическим принципам интерпретации музыкальных произведений.

Июль 1988 года
Ялта *В. Маргулис*

ТЕМПОВОЕ РОДСТВО В МУЗЫКЕ

I. Формула темпового родства

Кому из исполнителей не знакомы упорные и мучительные поиски верного темпа? Кто из жаждущих совершенства концертирующих музыкантов не испытывал неудовлетворенности уже найденным и апробированным темповым решением?

Важность точной фиксации собственных ощущений темпа всегда сознавалась и композиторами. Впрочем, постоянными оставались и сомнения в возможности записать обретенный темп.

Напомним читателю письмо Л. ван Бетховена от 17 июня 1812 года в издательство Брейткопфа — Хертеля, в котором недвусмысленно проступает раздражение композитора от беспомощности передать в нотной записи нужный темп. Он пишет, что присутствовал при исполнении своей Мессы (C-dur op. 86), неудачном из-за чересчур скорого темпа, и констатирует, что выбор правильного темпа при исполнении — всегда случайность, так как нет возможности точно его записать.

Действительно, обозначения скорости движения в музыке вплоть до начала XIX века мало что говорили о реальном темпе. Это положение существенно изменилось лишь в 1816 году, когда был запатентован метроном Иоганна Непомука Мельцеля. Благодаря этому долгожданному изобретению проблема точной фиксации движения музыки приблизилась к разрешению.

Одним из первых и пламенных поклонников нового механизма был Бетховен. «Наконец-то метроном появился!» — восторженно восклицает он (14 февраля 1818 года). А несколько позже (17 декабря 1818 года) композитор публикует в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете» цифры метронома к восьми своим симфониям. Затем появляются метрономические обозначения к Септету op. 20 и одиннадцати квартетам. В 1819 году в венском

и лондонском изданиях Бетховен дает цифры метронома к фортепианной сонате ор. 106 (Hammerklavier). Кроме перечисленных известны еще восемь обозначений метронома в небольших сочинениях Бетховена.

Отношение композитора к проблеме темповых обозначений ярко отразилось в письме к Х. фон Мозелю, датированном ноябрем или началом декабря 1817 года:

«Что до меня, — пишет Бетховен, — то я давно уже подумываю отказаться от этих бессмысленных названий: Allegro, Andante, Adagio, Presto. Мельцелевский метроном открывает тут перед нами самую лучшую возможность. Даю Вам *слово*, что во всех своих новых композициях *я более не стану* употреблять эти названия...» (*пер. Н. Фишмана*).

Что же помешало Бетховену исполнить клятву и проставить метрономические указания во всех последующих сочинениях? Что побудило его продолжать использовать в опусах, датированных уже после 1819 года, в том числе и в поздних фортепианных сонатах, «бессмысленные» итальянские обозначения темпа?

Попробуем высказать некоторые предположения.

О чем говорит, к примеру, такая фраза из письма Бетховена (19 августа 1826 года) к сыновьям музыкального издателя Б. Шотта:

«Обозначения метронома пришлю позже (черт бы побрал все эти механизмы!)»

Или запись в его разговорной тетради от 27 сентября 1827 года, сделанная рукой племянника Бетховена Карла, по поводу эпизода «Обнимитесь, миллионы!» в финале Девятой симфонии: «Этот темп должен быть подвижнее, чем мы установили: 132, а не 126. Это все, чего мы добились за полдня».

Как следует из этой записи, Бетховен в то утро полагал верной скорость движения 126, но уже после полудня правильным стал казаться темп 132, — и это в течение лишь одного дня! А что, если бы у Бетховена был месяц, год или тем более десять лет для пересмотра своих указаний метронома?!

Представляет интерес записка, адресованная Бетховену его секретарем Шиндлером в 1824 году:

«Умлауф и Шуппанциг вчера были весьма изумлены тем, что Вы столь заметно отклонились от ускоренных темпов в Ваших сочинениях — в противоположность тому, что было раньше, и что теперь Вам все кажется слишком быстрым... Вчера, когда

Вы объяснили нам, почему ощущаете Ваши произведения иначе, чем 15 или 20 лет назад, я готов был заключить Вас в свои объятия».

Вероятно, после 1819 года Бетховен не раз сравнивал свои новые ощущения темпов с зафиксированными ранее. Из приведенных высказываний видно, что он постепенно приходит к пониманию сути проблемы: сложно не столько зафиксировать темп, сколько вообще найти его, ибо нет одного и того же ощущения темпа — до и после обеда, для юного и старого, счастливого и несчастного. Может быть, именно поэтому композитор и отказался от метрономизации практически всех своих поздних сочинений (за исключением Девятой симфонии, о которой речь пойдет ниже).

Если обратиться к эпохе романтизма, то далеко не во всех сочинениях Шопена, Шумана, Брамса, Рахманинова и др. мы встретим метрономические обозначения. Действительно, эта эпоха отнюдь не благоприятствовала широкому применению метронома. Основным эстетическим принципом романтизма было освобождение от систем предустановленных правил. Любые внешние ограничения казались недопустимым вмешательством в интимное бытие музыки, а темп рассматривался как святая святых ее внутреннего бытия. Пожалуй, наиболее ясно это высказал Брамс в своем письме от 25 апреля 1861 года к Кларе Шуман, которая готовила в это время полное собрание сочинений Шумана.

«... Мы уже немало говорили о предложенной метрономизации. А теперь ты все же намерена пересмотреть ее?

Я считаю, что это и невозможно, и напрасно, именно потому, что скорее доверяю неточному шумановскому метроному, чем неуверенному обозначению темпов.

И теперь ты намерена проставить метроном сразу во множестве произведений — мне кажется это невозможным.

Во всяком случае, ты могла бы отложить эту задачу по крайней мере на год и время от времени возвращаться к ней. Ты будешь каждый раз проставлять всё новые значения и в конце концов сделаешь наилучший выбор. Имей также в виду, что ты не сможешь использовать с этой целью хоровые и оркестровые произведения в своем исполнении — на фортепиано с его более легким звучанием все играется гораздо живее и подвижнее, что также способствует в определенной степени изменению темпа.

Советую тебе отказаться от этой затеи, ибо даже восприимчивым людям будет весьма сложно разобраться и применить на практике плоды этих усилий».

Таким образом, Брамс как бы предлагает исполнителю вести «дневник темпа», который поможет ему осознать свои намерения, определить амплитуду колебаний темпа.

Много позднее (7 мая 1878 года), придя в тем же выводам, что и Брамс, Клара Шуман писала ему:

«Я отослала Хертелю „Карнавал“ и „Фантастические пьесы“ — после многих дней мучительных для меня усилий по метрономизации. Я даже приобрела часы с секундной стрелкой, но в конце концов я все же отказываюсь от этой работы! Ты был прав: это настоящая мука, приходишь в отчаяние от самой себя! Те, кто способны понять такие вещи, будут исполнять их должным образом, а о других не стоит и думать».

Это было вечное сражение между издательским требованием проставить метроном в печатаемых произведениях и явной невозможностью композитора с помощью цифр раз и навсегда установить темп, зависящий от множества факторов. Зафиксированная цифра метронома всегда ложна, так как она указывает некий абсолютный неизменный темп. (Это похоже на остановившиеся часы, стрелки которых показывают верное время лишь два раза в сутки.) Возможно, именно это часто удерживает композиторов от применения метрономических указаний в своих сочинениях.

Однако в сфере, связанной с темпом музыкального произведения, помимо сиюминутного, интуитивного существуют и постоянные факторы, имеющие отношение к строению, архитектонике произведения, установившимся соотношениям темпов. В пределах одночастной формы применялись достаточно точные обозначения подобных соотношений.

Бетховен, когда хотел вернуться к тому же самому темпу, ставил или L’istesso tempo, или Tempo I (арифметическое соотношение 1:1). Шопен применяет обозначение doppio movimento, когда необходимо вдвое ускорить темп (соотношение 2:1). Брамс выражает это формулой 𝅗𝅥 = ♩ или ♩ = ♪ и, так же как впоследствии Рахманинов, применяет еще более тонкую и точную смену темпа: ♩ = ♩. (2:3). Тем не менее, для более сложных изменений темпа композиторы-классики и романтики не смогли найти точных обозначений. Они использовали традиционные обозначения

предшествующих эпох: poco (или molto) meno mosso, или, напротив, più mosso, molto или poco animato. Для композитора подобное изменение темпа обозначает не просто некий сдвиг (какое-то poco или molto), но вполне определенное poco или molto — факт, часто ускользающий от исполнителей вплоть до нашего времени.

В описании темповых связей между частями циклических произведений (сонат, симфоний, сюит) композиторы оказывались еще более беспомощными. Но как бы там ни было, если, например, темп первой части был Allegro, темп второй части Andante или Adagio, то по отношению к Allegro это обозначало вполне конкретное meno mosso или molto meno mosso. Но специальные обозначения, характеризующие эти соотношения, обычно композиторами не выставлялись, хотя, как мы уже говорили, они использовались для установления темповых соотношений внутри части (Tempo I, ♩ = ♩, doppio movimento и т. д.).

Романтизм расшатал сформированное в недрах классицизма соотношение темпов, и лишь спустя столетие среди композиторов XX века — от Стравинского до Штокхаузена — возникло стремление вновь обрести логику темповых связей.

Посмотрим на цифры метронома в **Симфонии для духовых инструментов И. Стравинского.**

Tempo ♪ = 144 (♩ = 72)

Più mosso (II) ♩ = 108

Meno mosso I ♪ = 144 (♩ = 72)

Più mosso TII ♩ = 72 (♪ = 216)

Meno mosso TI ♩ = 72

Più mosso TII ♩ = 108

Meno mosso ♩ = 72

Più mosso ♩ = 108

Meno mosso ♩ = 72

Ancora più mosso ♩ = 144 (𝅗𝅥 = 72)

Meno mosso ♩ = 108

Più mosso ♩ = 144

Tempo I ♩ = 72

Più mosso (II) ♩ = 108

Più mosso (III) ♩ = 144

Meno mosso (II) ♩ = 102

Meno mosso (I) ♩ = 72

СОДЕРЖАНИЕ

От автора 3

Темповое родство в музыке 5

О заблуждениях в традиционных интерпретациях
II части Сонаты ор. 111 Л. ван Бетховена 36

Ариетта — звучащая вечность 57

Библиотека музыканта-педагога

МАРГУЛИС ВИТАЛИЙ ИОСИФОВИЧ

ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ БЕТХОВЕНА

Редакторы *И. Охалова, К. Кондахчан*
Худож. оформление *А. Рязанцев*
Вёрстка *С. Леонова*

Формат 60x90 1/16. Объём печ. л. 5,5
Изд. № 18050

АО «Издательство «Музыка»
123001, Москва, ул. Б. Садовая, д. 2/46, стр. 1
Тел.: +7 (499) 254-65-98, +7 (499) 503-77-37
www.musica.ru