

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
II глава	
О верном исполнении всех сочинений Бетховена для фортепиано соло	10
Предварительные рассуждения	10
Сонаты для фортепиано соло	13
Сонатины, фантазии, рондо, вариации и прочие пьесы для фортепиано соло	58
Сонатины	58
Фантазии, рондо и т. п.	58
Вариации	60
Вариации на чужие темы	61
III глава	
О верном исполнении всех фортепианных произведений Бетховена	66
Сонаты для фортепиано и скрипки	66
Сонаты для фортепиано и виолончели	79
Трио для клавира, скрипки и виолончели	84
Концерты для фортепиано в сопровождении оркестра и Фантазия Op.80	98
Заключительное замечание «О духовном постижении бетховенских композиций»	116
О вокальных сочинениях Бетховена	117

ПРЕДИСЛОВИЕ

I

Вена, 7 декабря 1805 г.

Мы, нижеподписавшиеся, не можем отказать юному Карлу Черни в свидетельстве о том, что для своего четырнадцатилетнего возраста он достиг в игре на фортепиано совершенно исключительных, превосходящих ожидания успехов и что как в этом отношении, так и принимая во внимание его поразительную память, он достоин всевозможной поддержки, тем более что его родители образовали подающего надежды сына на собственные средства.

Людвиг ван Бетховен

Вена, 13 ноября 1817 г.

Любезный Черни!

Окажите мне любезность и сыграйте послезавтра *Adagio* и рондо из моего концерта в *E♭* в Большом редутном зале. Вы этим украсите всю академию. Так как хоры недостаточно репетировали, то представляется целесообразным исполнить лишь один из гимнов.

Надеюсь, Вы мне не откажете в исполнении этой просьбы.

Как всегда, Ваш друг Бетховен.

Вена, 1816–1817

Дорогой Черни!

Если успехи Карла¹ сейчас еще и не такие, как хотелось бы Вам и мне, запаситесь, пожалуйста, насколько возможно, терпением. Иначе он будет стараться еще меньше, так как вследствие плохого расписания занятий (ему об этом нельзя говорить) он крайне перегружен. К сожалению, сразу ничего тут не изменишь, а потому обходитесь с ним по возможности ласково, но и строго. Так можно будет при нынешних действительно неблагоприятных для К[арла] условиях достигнуть большего. Что касается его игры у Вас, то в первую очередь следите, пожалуйста, за соблюдением надлежащей аппликатуры, далее, за точностью такта, как,альным образом, и за тем, чтобы он почти безошибочно играл ноты. Лишь после этого направьте его внимание на самое исполнение, но тут уж не прерывайте его из-за мелких ошибок и отмечайте их только тогда, когда он доиграет пьесу до конца. Хотя я и мало занимался преподаванием, однако всегда придерживался этого метода. Он быстро образует музыканта, что является в конечном счете одной из главных целей искусства и меньше утомляет учителя и ученика. <...>

Ваш истинный друг Бетховен

¹ Речь идет о племяннике Бетховена, опекуном которого композитор был назначен после смерти своего брата Иоганна. (Здесь и далее все примечания переводчика, если не указано иное.)

Три эти письма² дают некоторое представление о том, как с течением времени менялось отношение Бетховена к его ученику Карлу Черни. От удовлетворения необычайными успехами подростка — к доверительному общению с коллегой, воспитывающим любимого племянника композитора. Тесно общаясь с Бетховеном на протяжении четверти века, Черни, при всем своем преклонении перед учителем, не был расположен, подобно, например, Антону Шиндлеру, видеть свою жизнь прежде всего как служение великому человеку. Он делал переложения для фортепиано различных произведений своего учителя (среди них, например, опера «Леонора», «Крейцерова соната»), помогал ему в корректировке партий, устраивал у себя в доме музыкальные собрания, на которых звучала исключительно музыка Бетховена, испытал, несомненно, гордость, выступив по просьбе композитора в качестве солиста при венской премьере Пятого фортепианного концерта — и тем не менее всегда шел собственным путем. Скромный и целеустремленный, он уже в ранней молодости начал преподавать, отдавая этой деятельности все свои силы³. Ответом на второе из приведенных выше писем Бетховена к нему стал отказ, мотивированный длительным перерывом в игре и невозможностью вследствие этого должным образом подготовиться к выступлению.

Узнав обо всех обстоятельствах, композитор ответил ему следующим письмом:

Вена, после 13 ноября 1817

Дорогой иуважаемый Черни! Только что я узнал, что Вы находитесь в таком положении, которого я поистине не подозревал. Не проявите ли Вы все-таки доверие ко мне, указав лишь, чем, пожалуй, можно как-то улучшить Ваши дела (без какого бы то ни было стремления с моей стороны к низменному патронированию). Как только я снова смогу свободно вздохнуть, мне необходимо с Вами встретиться. Не сомневайтесь, что я ценю Вас и в любую минуту готов Вам доказать это на деле.

С искренним уважением, Ваш друг Бетховен.

Теплый и уважительный тон этого письма косвенно подтверждает слова Черни о «дружеском и наставительном обращении» со стороны учителя, которое ему довелось испытывать на протяжении многих лет.

II

Сочетание искренней преданности, глубочайшего преклонения перед гением учителя и при этом независимости суждений делает особенно интересным и ценным то, что Черни пишет о Бетховене.

Предлагаемый читателю текст представляет собой фрагмент капитального труда Черни «Полная теоретическая и практическая школы игры на фортепиано, восходящая от самых азов к полнейшему образованию». Четвертая часть, озаглавленная «Искусство исполнения старых и новых клавирных композиций, или Прогресс вплоть до новейшего времени / Приложение (или 4-я часть) к большой фортепианной Школе Карла Черни оп. 500», содержит

² Письма цитируются по изданию «Письма Бетховена. 1787–1811», М., 1970 и «Письма Бетховена. 1817–1822», М., 1986. По этому же изданию цитируется ниже письмо от 13 ноября 1817 г.

³ Здесь, пожалуй, самое время сообщить некоторые биографические сведения о Карле Черни: он родился 21 февраля 1791 г. в Вене, учился, помимо Бетховена, у Клементи, Гуммеля и Сальери, рано оставил сцену ради преподавания и сочинения музыки (число сочиненных им opus'ов приближается к 1000). Наиболее знаменитые его ученики — С. Тальберг и Ф. Лист, посвятивший своему учителю 12 *Etudes d'exécution transcendante*. У него никогда не было семьи. Черни редко покидал Вену (в 1836 г. посетил Лейпциг, в 1837 г. — Париж и Лондон, в 1846 г. — Ломбардию). Там же, в Вене, он умер 15 июля 1857 г.

2 главы (вторую и третью), посвященные вопросам исполнения фортепианных сочинений Бетховена. Вышедшие в свет в 1842 г. — спустя 15 лет после смерти композитора — эти главы стали первой попыткой зафиксировать особенности исполнительской практики самого Бетховена в ситуации быстро меняющихся музыкальных вкусов и представлений.

В этом смысле указания и рекомендации Черни, почерпнувшего сообщаемое им из первых рук — от самого Мастера, — имеют неоценимое значение. Для нас, отделенных от бетховенской эпохи уже двумя столетиями, трудно представить, что 15 лет, прошедшие между смертью Бетховена и выходом книги Черни, стали временем огромных перемен в восприятии наследия композитора, а значит, и в его интерпретации. Тем ценнее для нас свидетельства Черни, разъясняющего замысел своего учителя и указывающего способы его воплощения, хотя и он сам не всегда свободен от этого духа перемен. Впрочем, это нисколько не уменьшает значение его книги, а напротив, придает ей, на наш взгляд, еще больший интерес и достоверность.

III

Хотя в некоторых случаях Черни затрагивает общеэстетические проблемы, в целом его книга остается прежде всего практическим пособием. Многим произведениям или их частям автор дает только самую краткую характеристику, на других, в связи с их сложностью, останавливается подробней, вдаваясь даже в технические детали. Возможно, наиболее обстоятельно Черни пишет о тех пьесах, которые ему самому довелось проходить с Бетховеном.

Мы сознательно старались воздерживаться от большого числа комментариев, чтобы дать читателю возможность самому оценить некоторые спорные (или кажущиеся таковыми в наше время) суждения Черни. Только то, что казалось неясным и способным запутать, пояснено в примечаниях.

Обращаем особое внимание читателя на многочисленные нотные примеры, в полном объеме взятые из оригинала, — они интересны тем, что сами по себе уже являются черниевской интерпретацией, поскольку в них внесено большое количество дополнений к оригинальному тексту (динамических, артикуляционных и т. п.), к тому же они содержат указания метронома для всех без исключения произведений и их частей. Чтобы оценить степень и смысл вмешательства Черни в авторский текст, а также для того, чтобы лучше ориентироваться в обсуждаемом автором книги предмете, советуем при чтении иметь под рукой соответствующие ноты.

Мы пытались сохранить особенности языка Черни — точного и лаконичного, не слишком богатого эпитетами. Некоторые сложности, возникшие в процессе перевода, также оговорены в примечаниях. Отдельные выражения автора, в особенности многозначные или не имеющие абсолютно точных аналогов в русском языке, оставлены на языке оригинала — читатель, сведущий в немецком языке, может уточнить для себя смысл сказанного.

IV

Стараясь как можно реже высказывать собственное мнение о тексте Черни, переводчик не смог удержаться от искушения воспользоваться комментариями другого современника Бетховена — Антона Шиндлера (1795–1864 гг.). Познакомившись с Бетховеном в 1814 г., в 20-е гг. XIX в. Шиндлер стал фактически секретарем композитора, жил в его доме, был одним из самых частых его собеседников. Естественно, что написанная им биография Бетховена (первое издание вышло в 1840 г.) является одним из важнейших источников информации о личности, образе жизни и творческой деятельности композитора. Для нас она представля-

ет особый интерес, поскольку Шиндлер очень много пишет о Черни и постоянно цитирует главы из его Школы, в которые читатель сможет углубиться, перевернув несколько страниц. Комментарии Шиндлера изредка бывают одобрительными, чаще они полны критического пыла и уничижительного сарказма. Причина этого, по-видимому, в полной противоположности двух этих натур. Черни — сознательно ограничивший свой круг деятельности, скромный на слова и в то же время открытый новым веяниям, Шиндлер — желчный и мнительный, невероятно многословный, не видящий в наступившей эпохе ничего, кроме упадка и забвения истинных ценностей, и к тому же очень ревниво относящийся ко всем, кто, по его мнению, мог бы претендовать на роль хранителя подлинной бетховенской традиции.

Приведем один из фрагментов его книги, посвященный Черни⁴:

«Все-таки причудлива судьба! Автор столь многих возвышенных произведений во всех родах музыкального искусства с его исключительным отвращением ко всяческим телодвижениям за роялем должен был довольствоваться тем, что еще один подобный «телеграф» интересуется его клавирными сочинениями и на несколько лет задержал их исчезновение из репертуара. Это был Карл Черни, чьи заслуги должны быть на этот раз громко превознесены, чтобы в его игре ни вызывало возражения великого мастера. Столь же достоверно, что Черни был единственным из венских виртуозов, дававшим себе труд часто слушать Бетховена в его лучшие времена. Потому он заслуживает внимания, но лишь до того момента, когда он начинает грешить против бетховенских композиций, улучшая их приправами нынешних виртуозов. Приправы эти состояли в безмерном употреблении педали, в перенесении кантилены из 1-й и 2-й октав в 3-ю и 4-ю (пристрастие Черни к самому высокому регистру известно из его собственных сочинений), в [самовольном] применении трелей и прочих украшений, наконец — в указаниях метронома. Письмо Бетховена к Черни, датированное 1812 г. и опубликованное после смерти последнего в 1857 г., свидетельствует о его тяге к виртуозничанию уже в столь ранние годы. Вот дословный текст этого письма:

Дорогой Черни! Сегодня я не смогу увидеться с Вами, завтра же приду к Вам сам, чтобы поговорить с Вами. Вчера я взорвался и жалею о том, что случилось, однако Вы должны простить это автору, который охотнее желал бы услышать свою вещь [сыгранной] точно так, как он ее написал — как бы прекрасно, впрочем, Вы ее ни играли.

Выговор касался, как замечает издатель этого и еще двух писем Бетховена к Черни (но не в 1815 г., а 1816 г.) изменения и усложнения пассажей в квинтете с духовыми ми-бемоль мажор, перенесения их в более высокую октаву, допущенными Черни, и т. п. И подобное 21-летний в то время пианист мог позволить себе в присутствии Мастера! Насколько же дальше пошел зрелый виртуоз!⁵ Кто видел играющим на рояле господина Франца Листа, легко получит верное представление о манерах его учителя Черни, а именно: руки постоянно в воздухе, временами даже заброшены над головой и падают на клавиши с высоты двух футов и т. п. Лист всего лишь подражает тому, что он ребенком два года кряду видел перед собой в качестве дидактического образца. Когда Бетховен в 1816 г. писал почитаемой им госпоже фон Эртман, будто его незддоровье было виной тому, что незадолго перед тем он не мог слушать у Черни ее игру, то на самом деле как еще более вероятную причину можно представить его отвращение к дурным [музыкальным] манерам Черни⁶. Если даже Бетховен склонялся к тому, чтобы

⁴ Здесь и далее перевод фрагментов из книги Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven* Д. Зубова.

⁵ § 8 в книге Черни показывает всю несостоятельность упреков Шиндлера в адрес «зрелого виртуоза». Да и логика вкупе с опытом подсказывают, что подобное своееволие есть скорее грех молодости, нежели зрелости.

⁶ Нелепое утверждение, ни на чем, кроме личной неприязни к Черни, не основанное.

порадовать Черни и его слушателей своим присутствием в домашнем кругу, что часто имело место зимой 1818 г., то побуждали его к этому другие причины. Чутким слушателям, однако, повезло, что известная им манера Черни не могла испортить им наслаждение [музыкой]. Даже часто повторяемый строгим мастером упрек: «Черни не владеет *legato* и неверно акцентирует», — был не в состоянии разрушить культа, ибо всему этому кружку недоставало проницательности⁷.

Для автора собрания у Черни были особенно желанной школой, где можно было услышать критические замечания мастера, в высшей степени интересные и поучительные разъяснения и комментарии по поводу столь многих сочинений, которые едва ли делались бы без такого повода [как “дурные манеры Черни”]».

Противоположное мнение способствует, как нам кажется, созданию более объемной картины, давая возможность понять различные точки зрения на один предмет. Исходя из этого, мы и в дальнейшем будем использовать отдельные фрагменты из книги Шиндлера.

V

Заканчивая это предисловие, я хотел бы от всего сердца поблагодарить моего старинного друга и уважаемого коллегу Семена Глебовича Денисова за его неоценимую помощь, оказанную мне при работе над этим переводом. Наши частые и продолжительные обсуждения самого широкого круга вопросов, связанных с Бетховеном, с проблемами исполнительства вообще, были одним из самых приятных и плодотворных моментов этого занятия. Добавлю еще, что в процессе этой работы я постоянно обращался мыслями к нашему общему с С. Г. Денисовым учителю — Владимиру Владимировичу Нильсену, открывшему нам мир Бетховена и, больше того, — мир Музыки.

⁷ Весь этот пассаж характерен для литературного стиля Шиндлера — весьма многословного и не свободного от логических разрывов. Так, в частности, остается неясным, было ли окружение Черни «чутким» или ему «недоставало проницательности»?

II ГЛАВА

О ВЕРНОМ ИСПОЛНЕНИИ ВСЕХ СОЧИНЕНИЙ БЕТХОВЕНА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО СОЛО⁸

Предварительные рассуждения

§ 1

Бетховен начал свой путь с композиций для фортепиано, первые наиболее значительные из которых (3 трио оп. 1) появились в 1795 году.

Его фортепианные сочинения превосходят все, что было написано для этого инструмента до него, и остаются никем не превзойденными до сих пор; их полное собрание является собой сокровищницу нетленных творений искусства на все времена, даже если не упоминать о прочих его произведениях для оркестра, для пения и для других инструментов.

§ 2

Как духовное их постижение, требуемое для исполнения, так и преодоление их немалых технических трудностей возможны лишь в том случае, если его сочинения изучаются во всей их совокупности. Ведь если даже какой-нибудь ловкий клавирист сумеет при помоши дельного советчика разучить ту или иную пьесу до известной степени совершенства, для него все же останутся чуждыми тот дух и тот своеобразный юмор, та гениальная свобода и то глубокое чувство прекрасного, которые таятся в полном корпусе бетховенских сочинений, давая в определенной степени ключ к пониманию каждого отдельного произведения. Однако того, что исполнитель сам ощущает красоты пьесы, еще недостаточно — он должен воссоздать их своими пальцами и суметь донести до слушателя; неслучайно многие почитатели Бетховена бывают удивлены и расстроены оттого, что его сочинения не всегда оказываются то воздействие, какое в них заложено. Это приписывают, как правило, испорченному вкусу и прочим обстоятельствам, вместо того чтобы осознать: тот, кто обращается к другим, должен выражаться ясно, точно, достойно и убедительно.

⁸ Автор настоящей «Школы» часто и многими был побуждаем поделиться соображениями по поводу исполнения фортепианных сочинений Бетховена. Берясь между тем за исполнение этих пожеланий, он чувствует себя тем более способным к этому, что уже в ранней юности (начиная с 1801 г.) ему довелось брать у Бетховена уроки игры на рояле, с величайшим пристрастием изучать все его произведения тотчас при их появлении — многие под руководством самого мастера, — и позже, вплоть до последних дней Бетховена, наслаждаться его дружеским и наставительным обращением. — Прим. Черни.

§ 3

Прежде всего, приведем список бетховенских фортепианных композиций, необходимых для нашего рассмотрения:

1. Большие сонаты для фортепиано соло	29
2. Сонаты для фортепиано и скрипки	10
3. Сонаты для фортепиано и виолончели	6
(среди них одна для фортепиано и валторны)	
4. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели	7
(среди них одно для фортепиано, кларнета и виолончели)	
5. Квинтет для фортепиано и четырех духовых	1
(также в виде квартета для фортепиано и трех струнных)	
6. Концерты для фортепиано с оркестром	7
(среди них один для концертирующих фортепиано, скрипки и виолончели, и один, написанный в оригинале для скрипки и аранжированный затем самим Бетховеном для фортепиано)	
7. Фантазия для фортепиано, хора и оркестра	1
8. Фантазия для фортепиано соло	1
9. Рондо для фортепиано соло	4
(среди них одно, названное <i>Andante favori</i> , и одно в виде полонеза)	
10. Багатели (небольшие пьесы)	2 тетради
11. Вариации на оригинальную тему для фортепиано соло	5
12. Вариации на чужую тему для фортепиано соло	13
13. Вариации на чужую тему для фортепиано с сопровождением скрипки или виолончели	6
14. Небольшие сонаты и сонатины	7
(среди них одна в 4 руки)	
15. Большое число романсов и песен с фортепианным сопровождением (для пианистов важно знать также и их).	

Кроме того, есть большое число вариаций на чужие темы в простом стиле, прелюдий, менуэтов и других танцев и т. п., менее значительных.

Перед нами, таким образом, — 29 больших сонат *solo*, 24 сонаты с сопровождением, 8 композиций с оркестром, 31 небольшая пьеса (в целом 92 произведения), которые следует изучать по возможности совокупно. При этом мы не учитываем вокальные сочинения, небольшие сонатины и произведения, написанные по случаю.

§ 4

Произведения Бетховена написаны (за исключением нескольких мелочей) для сильных, хорошо подготовленных пианистов, т. е. для тех, кто уже полностью овладел технической споровкой и всеми другими качествами, необходимыми для хорошего исполнения, приобретя их благодаря изучению произведений других мастеров. Тот, кто хотел бы научиться чистой и красивой игре, исполняя сочинения Бетховена, совершил бы двойную ошибку: во-первых, он использовал бы эти великолепные творения для низменной цели; во-вторых, он не достиг бы этой цели надлежащим образом, ибо Бетховен (особенно в поздний период) обращал мало внимания на удобство в игре, правильную аппликатуру и другие подобные вещи.

Столь же мало, как правило, пригодны его произведения для юношества, т. к. предъявляют серьезные требования не только к духовным, но и к психическим возможностям ис-

полнителей; видя терзаемых таким образом маленьких детей (пусть даже это так называемые вундеркинды), понимаешь, насколько мало в этом смысла и пользы. Никто не пожелал бы, чтобы подросток декламировал Шекспира. Тех, кто намеревается изучать сочинения Бетховена, мы представляем талантами того зрелого возраста, в котором разум и чувство уже начали развиваться; достигшими той степени мастерства, которая воспитана хорошей школой и штудированием лучших произведений Клементи, Моцарта, Дюссека, Крамера, Гуммеля и современных композиторов.

§ 5

Сочинения Бетховена серьезны, возвышенны, властны, благородны, в высшей степени проникнуты чувством; при этом часто полны юмора и озорства, подчас причудливы (*barock*), но всегда одухотворены и, если даже бывают временами мрачными, то все же никогда не становятся слащаво-элегантными или слезливо-сентиментальными.

Каждое его произведение выражает какое-либо особенное, последовательно выдержанное настроение или картину, которым оно остается верным даже в мельчайших подробностях (*Ausmahlungen*). Мелодия, музыкальная идея господствует повсюду, пассажи и оживленные фигуры — всегда лишь средство, никогда не являющееся целью, и если даже очень часто (особенно в ранних произведениях) встречаются места, требующие так называемого «блестящего» (*brillant*) исполнения, оно никогда не становится главным. Тот, кто при этом хотел бы показать только ловкость своих пальцев, упустил бы все духовное и эстетическое и доказал бы, что не понимает этих творений.

§ 6

Если понимать под бравурностью большую точность и ловкость в исполнении скачков, быстрых и запутанных пассажей и т. п., то к ней, безусловно, в произведениях Бетховена предъявляются очень высокие требования, и его следует, конечно же, причислить к труднейшим авторам.

§ 7

Мы уже отметили в третьей части этой Школы, что сочинения каждого значительного композитора должны исполняться в особой, именно ему подобающей манере. К Бетховену это относится, вероятно, более, чем к другим. Его композиции следует играть иначе, чем произведения Моцарта, Клементи, Гуммеля и др. Не так легко выразить в словах, в чем состоит это различие⁹.

⁹ В 15 главе третьей части Школы Черни все же кратко описал манеру исполнения виднейших пианистов своего времени. Приведем выдержку из этого описания:

«Манера Клементи отличается правильным положением рук, уверенным тушем, отчетливым и беглым исполнением, а также верной декламацией; она во многом рассчитана на значительную сноровку и подвижность пальцев.

Манера Крамера и Дюссека — красивое *cantabile*, отказ от всех кричащих эффектов, поразительная ровность в исполнении гамм и пассажей как замещение беглости, которой в их сочинениях отводится не так много места, и, наконец, прекрасное *legato* наряду с использованием педали.

Школа Моцарта — ясная, в значительной мере блестящая игра, рассчитанная более на *staccato*, чем на *legato*; живое и одухотворенное исполнение. Педаль использовалась редко, и необходимости в ней нет вовсе.

Манера Бетховена — здесь господствует характеристическая и страстная сила, чередующаяся со всеми чарами совершившегося *cantabile*. Средства выразительности часто достигают здесь крайности, особенно в том, что касается юмористического расположения духа. Пикантная, броская (*hervorstehende*) манера применима здесь только изредка. Тем чаще используются эффекты массивной звучности (*totale Effekte*) — отчасти посредством многоголосного *legato*, отчасти посредством искусного применения педали».

Верное представление развивается у каждого мыслящего исполнителя благодаря вдумчивому изучению всех сочинений Бетховена. Сам он в свои лучшие времена был одним из величайших пианистов, непревзойденным в «связной» игре, в *Adagio*, в фуге, и особенно — в своих импровизациях. Изобретенные им трудности возбуждали в свое время такое же изумление, как нынче нововведения Листа, Тальберга и др. В то же время он зависел от своегоечно переменчивого настроения, и если бы было возможно точно воссоздать манеру его игры, она не всегда служила бы нам образцом (в сравнении с нынешними чистотой и отчетливостью в преодолении трудностей). Да и само духовное постижение приобретает из-за меняющегося со временем вкуса иную значимость и должно быть подчас выражено иными средствами, чем это требовалось в то время.

§ 8

Прежде чем мы рассмотрим каждое сочинение Бетховена в отдельности, необходимо установить одно общее правило: при исполнении его произведений (и вообще произведений всех классических авторов) исполнитель не должен позволять себе никаких изменений композиции, никаких дополнений и сокращений. Попытки использовать дополнительно шестую октаву в тех пьесах, которые написаны в более раннее время для тогдашнего пятиоктавного фортепиано, также следует признать негодными, равно как и всяческие украшения, сами по себе кажущиеся полными изящества и вкуса, — морденты, трели и т. п. Подобные украшения — если они не указаны самим автором — представляются совершенно излишними, ибо произведение искусства надлежит слушать в его первоначальном облике — таким, каким его задумал и записал Мастер.

Сонаты для фортепиано соло

§ 9

Удобнее всего изучать сольные сонаты Бетховена в том порядке, в каком они появлялись одна за другой на протяжении его жизни (примерно с 1795 по 1826 г.) — таким образом, мы следуем за развитием его духа и можем ясно различить 3 периода его творчества, ибо до 28-го Opus'a он оставался в известной степени верен стилю Моцарта и Гайдна, затем — примерно до 90-го Opus'a (с 1803 по 1815 г.) раскрылось все его истинное своеобразие, и еще позже (до своей смерти в 1827 г.) он выбрал новое направление, не менее величественное, чем оба прежние, хотя и существенно от них отличающееся.

§ 10

Соната № 1 Op. 2, № 1

(Эти три сонаты вышли в 1796 г. в оригинальном издании у Артариа)

I часть

Allegro. $\text{d} = 104$.

<img alt="Musical score for the first movement of Sonata No. 1, Op. 2, No. 1. The score consists of two staves: treble and bass. The key signature is one sharp (F# major). The tempo is Allegro. Measure 1 starts with a dynamic 'p' (pianissimo). Measures 2-3 show eighth-note patterns. Measures 4-5 continue the eighth-note patterns. Measures 6-7 show sixteenth-note patterns. Measures 8-9 continue the sixteenth-note patterns. Measures 10-11 show eighth-note patterns. Measures 12-13 continue the eighth-note patterns. Measures 14-15 show sixteenth-note patterns. Measures 16-17 continue the sixteenth-note patterns. Measures 18-19 show eighth-note patterns. Measures 20-21 continue the eighth-note patterns. Measures 22-23 show sixteenth-note patterns. Measures 24-25 continue the sixteenth-note patterns. Measures 26-27 show eighth-note patterns. Measures 28-29 continue the eighth-note patterns. Measures 30-31 show sixteenth-note patterns. Measures 32-33 continue the sixteenth-note patterns. Measures 34-35 show eighth-note patterns. Measures 36-37 continue the eighth-note patterns. Measures 38-39 show sixteenth-note patterns. Measures 40-41 continue the sixteenth-note patterns. Measures 42-43 show eighth-note patterns. Measures 44-45 continue the eighth-note patterns. Measures 46-47 show sixteenth-note patterns. Measures 48-49 continue the sixteenth-note patterns. Measures 50-51 show eighth-note patterns. Measures 52-53 continue the eighth-note patterns. Measures 54-55 show sixteenth-note patterns. Measures 56-57 continue the sixteenth-note patterns. Measures 58-59 show eighth-note patterns. Measures 60-61 continue the eighth-note patterns. Measures 62-63 show sixteenth-note patterns. Measures 64-65 continue the sixteenth-note patterns. Measures 66-67 show eighth-note patterns. Measures 68-69 continue the eighth-note patterns. Measures 70-71 show sixteenth-note patterns. Measures 72-73 continue the sixteenth-note patterns. Measures 74-75 show eighth-note patterns. Measures 76-77 continue the eighth-note patterns. Measures 78-79 show sixteenth-note patterns. Measures 80-81 continue the sixteenth-note patterns. Measures 82-83 show eighth-note patterns. Measures 84-85 continue the eighth-note patterns. Measures 86-87 show sixteenth-note patterns. Measures 88-89 continue the sixteenth-note patterns. Measures 90-91 show eighth-note patterns. Measures 92-93 continue the eighth-note patterns. Measures 94-95 show sixteenth-note patterns. Measures 96-97 continue the sixteenth-note patterns. Measures 98-99 show eighth-note patterns. Measures 100-101 continue the eighth-note patterns. Measures 102-103 show sixteenth-note patterns. Measures 104-105 continue the sixteenth-note patterns. Measures 106-107 show eighth-note patterns. Measures 108-109 continue the eighth-note patterns. Measures 110-111 show sixteenth-note patterns. Measures 112-113 continue the sixteenth-note patterns. Measures 114-115 show eighth-note patterns. Measures 116-117 continue the eighth-note patterns. Measures 118-119 show sixteenth-note patterns. Measures 120-121 continue the sixteenth-note patterns. Measures 122-123 show eighth-note patterns. Measures 124-125 continue the eighth-note patterns. Measures 126-127 show sixteenth-note patterns. Measures 128-129 continue the sixteenth-note patterns. Measures 130-131 show eighth-note patterns. Measures 132-133 continue the eighth-note patterns. Measures 134-135 show sixteenth-note patterns. Measures 136-137 continue the sixteenth-note patterns. Measures 138-139 show eighth-note patterns. Measures 140-141 continue the eighth-note patterns. Measures 142-143 show sixteenth-note patterns. Measures 144-145 continue the sixteenth-note patterns. Measures 146-147 show eighth-note patterns. Measures 148-149 continue the eighth-note patterns. Measures 150-151 show sixteenth-note patterns. Measures 152-153 continue the sixteenth-note patterns. Measures 154-155 show eighth-note patterns. Measures 156-157 continue the eighth-note patterns. Measures 158-159 show sixteenth-note patterns. Measures 160-161 continue the sixteenth-note patterns. Measures 162-163 show eighth-note patterns. Measures 164-165 continue the eighth-note patterns. Measures 166-167 show sixteenth-note patterns. Measures 168-169 continue the sixteenth-note patterns. Measures 170-171 show eighth-note patterns. Measures 172-173 continue the eighth-note patterns. Measures 174-175 show sixteenth-note patterns. Measures 176-177 continue the sixteenth-note patterns. Measures 178-179 show eighth-note patterns. Measures 180-181 continue the eighth-note patterns. Measures 182-183 show sixteenth-note patterns. Measures 184-185 continue the sixteenth-note patterns. Measures 186-187 show eighth-note patterns. Measures 188-189 continue the eighth-note patterns. Measures 190-191 show sixteenth-note patterns. Measures 192-193 continue the sixteenth-note patterns. Measures 194-195 show eighth-note patterns. Measures 196-197 continue the eighth-note patterns. Measures 198-199 show sixteenth-note patterns. Measures 199-200 show eighth-note patterns. Measures 201-202 show sixteenth-note patterns. Measures 202-203 show eighth-note patterns. Measures 203-204 show sixteenth-note patterns. Measures 204-205 show eighth-note patterns. Measures 205-206 show sixteenth-note patterns. Measures 206-207 show eighth-note patterns. Measures 207-208 show sixteenth-note patterns. Measures 208-209 show eighth-note patterns. Measures 209-210 show sixteenth-note patterns. Measures 210-211 show eighth-note patterns. Measures 211-212 show sixteenth-note patterns. Measures 212-213 show eighth-note patterns. Measures 213-214 show sixteenth-note patterns. Measures 214-215 show eighth-note patterns. Measures 215-216 show sixteenth-note patterns. Measures 216-217 show eighth-note patterns. Measures 217-218 show sixteenth-note patterns. Measures 218-219 show eighth-note patterns. Measures 219-220 show sixteenth-note patterns. Measures 220-221 show eighth-note patterns. Measures 221-222 show sixteenth-note patterns. Measures 222-223 show eighth-note patterns. Measures 223-224 show sixteenth-note patterns. Measures 224-225 show eighth-note patterns. Measures 225-226 show sixteenth-note patterns. Measures 226-227 show eighth-note patterns. Measures 227-228 show sixteenth-note patterns. Measures 228-229 show eighth-note patterns. Measures 229-230 show sixteenth-note patterns. Measures 230-231 show eighth-note patterns. Measures 231-232 show sixteenth-note patterns. Measures 232-233 show eighth-note patterns. Measures 233-234 show sixteenth-note patterns. Measures 234-235 show eighth-note patterns. Measures 235-236 show sixteenth-note patterns. Measures 236-237 show eighth-note patterns. Measures 237-238 show sixteenth-note patterns. Measures 238-239 show eighth-note patterns. Measures 239-240 show sixteenth-note patterns. Measures 240-241 show eighth-note patterns. Measures 241-242 show sixteenth-note patterns. Measures 242-243 show eighth-note patterns. Measures 243-244 show sixteenth-note patterns. Measures 244-245 show eighth-note patterns. Measures 245-246 show sixteenth-note patterns. Measures 246-247 show eighth-note patterns. Measures 247-248 show sixteenth-note patterns. Measures 248-249 show eighth-note patterns. Measures 249-250 show sixteenth-note patterns. Measures 250-251 show eighth-note patterns. Measures 251-252 show sixteenth-note patterns. Measures 252-253 show eighth-note patterns. Measures 253-254 show sixteenth-note patterns. Measures 254-255 show eighth-note patterns. Measures 255-256 show sixteenth-note patterns. Measures 256-257 show eighth-note patterns. Measures 257-258 show sixteenth-note patterns. Measures 258-259 show eighth-note patterns. Measures 259-260 show sixteenth-note patterns. Measures 260-261 show eighth-note patterns. Measures 261-262 show sixteenth-note patterns. Measures 262-263 show eighth-note patterns. Measures 263-264 show sixteenth-note patterns. Measures 264-265 show eighth-note patterns. Measures 265-266 show sixteenth-note patterns. Measures 266-267 show eighth-note patterns. Measures 267-268 show sixteenth-note patterns. Measures 268-269 show eighth-note patterns. Measures 269-270 show sixteenth-note patterns. Measures 270-271 show eighth-note patterns. Measures 271-272 show sixteenth-note patterns. Measures 272-273 show eighth-note patterns. Measures 273-274 show sixteenth-note patterns. Measures 274-275 show eighth-note patterns. Measures 275-276 show sixteenth-note patterns. Measures 276-277 show eighth-note patterns. Measures 277-278 show sixteenth-note patterns. Measures 278-279 show eighth-note patterns. Measures 279-280 show sixteenth-note patterns. Measures 280-281 show eighth-note patterns. Measures 281-282 show sixteenth-note patterns. Measures

Характер этой части — серьезный и страстно-взволнованный, решительный и полный силы; здесь нет тех фигур и пассажей, которые обычно отделяют друг от друга музыкальные идеи. Темп — оживленное, но все же не слишком поспешное *alla breve*. Исходя из того, что у каждого пианиста имеется незаменимый мельцелевский метроном (в его улучшенной, громко отбивающей такт конструкции), и он пользуется им в соответствии с нашими рекомендациями в третьей части этой Школы, мы полагаем, что окажем пианистам желанную услугу, указав всюду с его помощью темпы, которые сам Бетховен имел обыкновение брать при исполнении своих произведений (мы использовали при этом венский метроном).

С 4-го такта этой части начинается небольшое *ritardando* и *crescendo*, которые усиливаются вплоть до ферматы. Такты 41–44 следует играть также с усиливающимся *ritardando* и только со второй половины 45-го такта решительно брать основной темп¹⁰. Начиная с 68-го¹¹ и вплоть до 90-го такта нужно играть очень связно, со все возрастающей силой и оживленностью, и предельно выразительно в басу.

II часть



Умиротворяюще звучит вслед за тем нежное, полное чувства и напевности *Adagio*; в медленном, но не затянутом движении, оно должно исполняться с неизменной певучестью, при этом особенное воздействие окажут красивое туше, превосходное *legato*, а также неукоснительное соблюдение темпа.

В следующем месте (такт 37):



тридцатьвторые в правой руке должны быть сыграны очень нежно и совершенно не зависеть от сектолей в басу.

¹⁰ Уже в первых конкретных рекомендациях Черни бросается в глаза несоответствие между его указаниями и известным нам бетховенским текстом. С подобными случаями мы будем сталкиваться и дальше при чтении этой книги. Переводчик, не желая навязывать просвещенному читателю свое мнение, предоставляет ему самому решить, с чем мы имеем дело в данном случае — с тем самоуправством Черни, на которое сетовал Шиндлер, или со свидетельством, открывающим для нас утраченные подробности исполнительской практики того времени.

¹¹ В оригинале у автора: «Начиная с 20-го такта второй части» и т. д. — Черни не использует сквозной нумерации тактов. Каждый раз, когда он упоминает какой-либо конкретный эпизод, он ведет отсчет от начала большого раздела — разработки в сонатной форме или трио в менуэте (скерцо). Мы заменяем нумерацию Черни на сквозную, дабы избавить тех, кто читает эту книгу с нотами в руках, от постоянных арифметических упражнений.

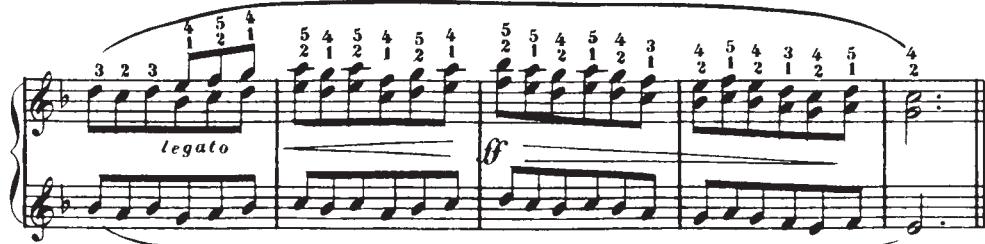
III часть

Allegretto. $\text{d} = 69.$



Оживленно и с юмором, так что не следует брать это *Allegretto* в обычном спокойном темпе. Трио — нежно и связно.

В тактах 59–63 второй части этого трио мы предлагаем следующую аппликатуру:



IV часть

Prestissimo. $\text{d} = 104.$



Бурно и взволнованно, почти драматично, словно изображая некое серьезное событие. Начиная с 22-го такта обе руки — в высшей степени связно. С 35-го по 39-й такт — *crescendo*, правая рука — очень певуче. Первые 50 тактов второй части¹² — с нежным, трогательным выражением, но ни в коем случае не тянуть. Со 109-го такта — оживленно, как в начале.

§ 11

Соната № 2 Op. 2, № 2

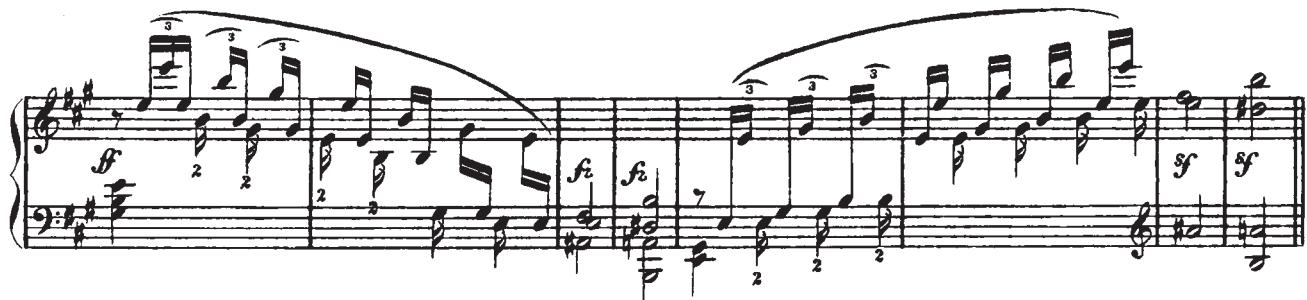
I часть

Allegro vivace. $\text{d} = 132.$



¹² Так Черни всегда обозначает разработку и репризу, т. е. то, что следует после знака повторения в конце экспозиции сонатного *Allegro*, или даже, как например, во второй части оп. 13 — репризу трехчастной формы (знака повторения здесь, разумеется, вовсе нет). Мы сохраняем эту его своеобразную терминологию (иногда уточняя в комментариях) в тех местах, где она не связана с нумерацией тактов и, следовательно, не приводит к путанице.

Остроумно и оживленно, с властной решимостью; спокойные места — с большим чувством. Один пассаж октавами (т. 84 и далее) настолько труден, что мы советуем для небольших рук следующий способ исполнения:



Во второй части — аналогичное место [с такта 303]¹³:



Благодаря такому распределению между обеими руками играть это место (без того, чтобы хоть в малейшей степени изменить композицию) становится намного удобней и надежней. В 132-м такте при перекрещивании рук следует взять педаль и держать ее, пока не переменится гармонии. Так же [следует поступать] во всех подобных местах. Пассаж со 181-го такта придется изрядно поучить, т. к. форшлаги образуют здесь важный самостоятельный голос.

II часть

Largo appassionato. ♩ = 80.

Религиозный характер этой части выражается при помощи строгого *legato* в аккордах и хоралоподобного нарастания (*Anschwellen*) гармонии, в то время как нижний голос играется как можно более отрывисто, но при этом нежно. Все в целом — строго в темпе, только в конце — *ritardando*.

¹³ Квадратными скобками [] отмечены дополнения переводчика в тексте, а также добавленные им для удобства номера тактов.

В следующем месте [такты 68–69]:



каждый голос должен быть отчетливо слышен, не слияясь с другими; соль-диез в правой руке следует играть, несколько подчеркивая.

III часть

Allegretto. $\text{d} = 63.$

Эта часть — как раз из тех бодрых скерцо, которые должны исполняться очень оживленно, скорее даже, как *allegro*. Трио (ля минор) играется с чувством, но так же подвижно.

IV часть

Grazioso. $\text{d} = 132.$

Это рондо, играемое в умеренном *Allegro*, требует нежного, чувствительного выражения и грациозной легкости в пассажах. Аккомпанемент левой руки (с т. 27) должен быть так подчеркнут, чтобы его нижние ноты звучали как своего рода противосложение (*Gegengesang*) к мелодии в верхнем голосе. Средний раздел (ля минор) следует играть с большой силой и, насколько возможно, *staccato* в обеих руках до того места (т. 80), где вновь предписано *pianissimo* и *legato*. Эпизод в заключительной партии [с такта 148] играется таким образом:

т. е. без перекрещивания рук, как это можно было бы представить по записи. Последние 8 тактов — постепенно стихая и с небольшим *ritardando*.

§ 12

Соната № 3 Op. 2, № 3

I часть



Многое в этой остроумной сонате предъявляет серьезные требования к виртуозности и бравурности исполнителя. Первая часть играется с огнем и силой. Мелодичные эпизоды, начинающиеся с 27-го и затем с 47-го такта, следует играть с глубоким чувством, которое должно выражаться скорее посредством туже, нежели замедлением движения. В пассаже, который начинается в 97-м такте, необходимо — при всей силе общей звучности — особенно ясно акцентировать [ноты, берущиеся] первым пальцем правой руки. При переходе в ля-бемоль мажор (в конце, перед каденцией) [т. 218], педаль берется на каждую новую гармонию и выдерживается на всем ее протяжении¹⁴. Каденцию нужно играть *Presto*, так же как и нисходящий хроматический пассаж, приводящий от трели к основной теме.

II часть



В этом *Adagio* развивается уже то романтическое направление, которое позволило Бетховену создать впоследствии род композиции, возвысивший инструментальную музыку до высот живописи и поэзии. Отныне это не только лишь слышимое выражение чувств — мы видим картину, мы внимаем повествованию о [неких] событиях. При этом пьеса как музыкальная композиция остается прекрасной и непринужденной, она воздействует и достигает своей цели, всегда сохраняя границы строгой формы и последовательность развития.

Начало этого *Adagio* должно быть сыграно с глубоким чувством, но при этом строго в темпе, иначе слушатель окажется не в состоянии уловить поступь мелодии в паузах.

¹⁴ Здесь мы впервые встречаем у Черни выражение «harmonios» (отсутствующее в словарях немецкого языка), которое он неоднократно использует далее в этой книге. Забавно, что только в самом конце, в § 30 третьей главы, он разъясняет смысл этого понятия: «Словом harmonios мы обозначаем по преимуществу правильное использование педали на протяжении одной консонирующей гармонии». Во многих случаях это толкование оказывается уместным, и тогда мы сохраняем это слово на языке оригинала в надежде на то, что предупрежденный заранее читатель верно поймет смысл из контекста. В менее же однозначных ситуациях вводятся дополнительные комментарии.

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универ»
e-Univers.ru