

Е.Е.Чаплыгин

**М.В.ЮДИНА и проблемы
интерпретации фортепианных сонат Л.Бетховена**

1. Общие положения

Появление в конце XIX века звукозаписи изменило музыкальное исполнительство, поскольку появилась возможность фиксации исполнительского искусства, что позволило оценивать его не на основании «легенды», т.е. устных преданий, а на основе существующих артефактов. Передача от поколения к поколению исполнительских традиций перестала быть легендарной, появились реальные эталоны высшего исполнительского мастерства и реальная конкуренция исполнителей, в том числе и принадлежащих к разным поколениям. В результате оказались востребованы те музыканты, которые способны волновать слушателей при многократном прослушивании их записей или живого исполнения, и это позволяло и позволяет в течение обозримого периода времени отсеивать поверхностных исполнителей и эпигонов.

Надо отметить, что фортепианное искусство до 20-х г.г. XX века редко фиксировалось в виде акустической записи, пианисты предпочитали записи на ролики механического фортепиано, которые в то время давали более совершенный результат нежели звукозапись, однако и эти записи представляют огромный интерес, хотя, как известно, они не в полной мере фиксировали манеру игры пианистов, а именно упрощенно передавали динамику, туше и употребление педали.

Сокровища мировой фонотеки неисчерпаемы. В огромной степени это касается фортепианного творчества Бетховена. Первые записи сонат Бетховена на ролики механического фортепиано были сделаны еще в 1906 году Эдвином Фишером (Соната N 31) и Эрнстом фон Донаньи (Соната N 24). К настоящему времени известны по крайней мере 17 исполнителей, записавших все Сонаты Бетховена для фортепиано. Это Вильгельм Бакхауз, Артур Шнабель, Вильгельм Кемпф, Клаудио Аррау, Мария Гринберг, Татьяна Николаева, Фридрих Гульда, Альфред Брендль, Даниел Баренбойм, Владимир Ашкенази, Джон Лилл, Жан Бернар Помье, Абдель Рахман Эль Баша, Ене Яндо, и неизвестные в нашей стране Д.О'Коннор, Б.Робертс, К.Франк. Большое бетховенское наследие оставили Гленн Гульд, Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер, Вальтер Гизекинг, Рудольф Серкин.

Мария Вениаминовна Юдина оставила записи десяти Сонат Бетховена, из них восемь Сонат записаны в студии и были изданы на грампластинках фирмы «Мелодия», имеются концертные записи Сонат NN 14 и 17.

Это бесценное наследие позволяет осмыслить место Юдиной в ряду других выдающихся исполнителей Бетховена, найти общие и различные черты ее и других выдающихся музыкантов. Такое исследование можно провести традиционными методами, ограничившись главным образом «качественной» оценкой, но можно наряду с этим можно воспользоваться и методами точных наук, в частности методами *математической статистики*, которые в настоящее время широко используются гуманитарной области знаний (филология, социология и т.д.). Данная работа преследует прежде всего эту цель, поэтому автор сознательно отодвигает на второй план эстетические оценки, а больше оперирует с сухими фактами. Но поскольку этими сухими фактами являются бесценные памятники исполнительского искусства, обойтись

без художественной оценки невозможно. Автор полагает, что текст доступен читателям без специальной математической подготовки.

Анализ звукозаписей позволяет в первую очередь установить темпоритмические особенности игры исполнителя, но в достаточно полной степени позволяет провести оценку и многих других параметров – динамики, фразировки, туше, штрихов (я употребляю этот термин по аналогии со струнными инструментами), «звуковой инструментовки». Качество студийных записей даже 30-х г.г. позволяет это сделать. Однако надо иметь в виду, что звукозапись является результатом работы не только исполнителя, но и звукорежиссера, который может корректировать динамику и в значительной степени изменять звуковую окраску (например, придание акустике студии качеств, присущих большому залу). Более того, многие исполнители 30-40-х г.г. при записи учитывали несовершенство аппаратуры того времени, специально приспособлявая свое исполнение к существующей звуковой технике.

В данной работе исследование ограничено только исследованием *темпоритмических соотношений* в искусстве М.В.Юдиной и других исполнителей Фортепианных сонат Бетховена. Несмотря на ограниченность темы исследования, надо отметить, что проблема темпов при исполнении музыки Бетховена вызывает дискуссии, нередко противоположные установки и оценки, поэтому представляет интерес, в какой мере практика выдающихся музыкантов соответствует воззрениям, распространенным среди профессионалов-исполнителей, педагогов и учащихся.

2.Выбор темпа

Любой музыкант привык оценивать темп по метроному. Однако исследователь может легко убедиться, что попытка настроить метроном и «заставить» исполнителя на компактдиске играть по метроному закончится провалом: даже исполнители, которые «на слух» кажутся эталонами ритмически выверенной игры, не желают играть под метроном. Если же исследователь не оставит своих попыток применить метроном, то результаты измерений будут иметь значительные погрешности. Более точным является измерение усредненного темпа. Для этого достаточно зафиксировать длительность исполнения части или фрагмента произведения. Усредненное значение метронома есть частное от деления продолжительности на количество метрических долей в исследуемом фрагменте.

Для исследования выбраны 8 фортепианных Сонат Бетховена, записанных М.В.Юдиной и изданных фирмой «Мелодия», а также записи ряда музыкантов разных поколений, исполнительская репутация которых подтверждается в том числе регулярным изданием их записей на ведущих звукозаписывающих фирмах мира. Рассмотрена и запись М.В.Юдиной Сонаты N 32 с концерта 1954 года. Для того чтобы сопоставления темпов были корректными, к продолжительности записи тех мастеров (помеченных знаком *)), которые опускают предписанные композитором повторения, добавлена длительность раздела, повторение которого опущено. В скобках приведена реальная длительность части.

Результаты исследования - длительности частей (в мин. и сек.) приведены в табл. 1, столбцы 4, 6, 8, 10.

Примечание: автор с полной уверенностью полагает, что Соната N 28 – трехчастна и раздел Adagio, ma non troppo, con afetto является вступлением к финальной части Allegro, однако эти два раздела в таблице обозначены как 3-я и 4-я части Сонаты, что удобно для оценки выбора исполнителем темповых соотношений.

Для каждой части найдена *средняя продолжительность*, т.е. отношение суммы продолжительности части к числу исполнителей данного произведения.

В столбцах 5, 7, 9, 11 представлено относительное отклонение темпа (в процентах) данного исполнителя от среднего темпа всех рассмотренных исполнителей данного произведения (назовем последний *среднестатистическим темпом*).

Табл.1

Основные темповые соотношения исполнителей фортепианных Сонат Бетховена

| Произведение | Исполнитель | Время записи | Номера частей | | | | | | | | |
|----------------------------|-----------------------------------|--------------|----------------|-------------|--------------|-------------|----------------|-------------|-------------|-------------|--|
| | | | 1 | | 2 | | 3 | | 4 | | |
| | | | Прод. | Откл. | Прод. | Откл. | Прод. | Откл. | Прод. | Откл. | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | |
| Соната N 5 Соч.10 N 1 | Бакхауз*) | 50-е | 5:34 (4:01) | 0% | 6:50 | 17% | 4:11 (3:10) | 5% | | | |
| | Кемпф | 40-е | 6:04 | -9% | 7:58 | 3% | 3:54 | 11% | | | |
| | Юдина | 1950 | <u>5:17</u> | <u>5%</u> | <u>8:24</u> | <u>-2%</u> | <u>4:50</u> | <u>-10%</u> | | | |
| | Аррау | 80-е | 5:50 | -5% | 8:40 | -5% | 4:35 | -4% | | | |
| | Гилельс | 1985 | 6:52 | -24% | 11:41 | -42% | 4:55 | -12% | | | |
| | Брендль | 1995 | 5:40 | -2% | 8:38 | -5% | 4:12 | 4% | | | |
| | Гульд*) | 1964 | 3:38 (2:40) | 35% | 5:22 | 35% | 4:06 (3:19) | 7% | | | |
| | <i>Средняя продолжительность.</i> | | 5:33 | | 8:13 | | 4:23 | | | | |
| Соната N 12 Соч.28 | Шнабель | 30-е | 9:59 | -21% | 2:38 | 3% | 7:25 | -14% | 2:27 | 8% | |
| | Юдина | 1958 | <u>7:11</u> | <u>13%</u> | <u>2:30</u> | <u>8%</u> | <u>7:45</u> | <u>-20%</u> | <u>2:22</u> | <u>11%</u> | |
| | Аррау | 80-е | 8:42 | -6% | 2:30 | 8% | 6:07 | 6% | 3:03 | -15% | |
| | Рихтер | 50-е | 6:44 | 18% | 2:48 | -4% | 5:46 | 11% | 2:16 | 15% | |
| | Гилельс | 1975 | 8:33 | -4% | 2:45 | -2% | 6:18 | 3% | 2:24 | 10% | |
| | Микельанджели | 1982 | 7:38 | 7% | 2:46 | -2% | 5:25 | 16% | 2:48 | -5% | |
| | Брендль | 60-е | 8:47 | -7% | 2:59 | -10% | 6:35 | -2% | 3:18 | -24% | |
| | <i>Средняя продолжительность.</i> | | 8:13 | | 2:42 | | 6:28 | | 2:39 | | |
| Соната N 16 соч. 31 N 1 | Шнабель | 30-е | 5:58 | 0% | 12:52 | -15% | 5:45 | 9% | | | |
| | Юдина | 1951 | <u>6:04</u> | <u>-1%</u> | <u>11:14</u> | <u>0%</u> | <u>5:39</u> | <u>10%</u> | | | |
| | Аррау | 80-е | 5:35 | 7% | 12:08 | -9% | 6:10 | 2% | | | |
| | Гилельс | 1975 | 6:40 | -11% | 11:02 | 1% | 6:40 | -6% | | | |
| | Брендль | 60-е | 5:57 | 1% | 10:58 | 2% | 6:47 | -8% | | | |
| | Гульд*) | | 5:39 (4:15) | 6% | 8:50 | 21% | 6:50 | -8% | | | |
| | <i>Средняя продолжительность.</i> | | 5:58 | | 11:10 | | 6:18 | | | | |
| Соната N 22 Соч.54 | Шнабель | 30-е | 4:49 | 13% | 5:12 | 3% | | | | | |
| | Юдина | 1960 | <u>5:29</u> | <u>1%</u> | <u>5:10</u> | <u>4%</u> | | | | | |
| | Аррау | 80-е | 6:08 | -11% | 6:18 | -17% | | | | | |
| | Рихтер | 50-е | 5:45 | -4% | 4:49 | 10% | | | | | |
| | <i>Средняя продолжительность.</i> | | 5:32 | | 5:22 | | | | | | |

| Произведение | Исполнитель | Время записи | Номера частей | | | | | | | |
|-----------------------------------|-----------------------------------|--------------|---------------|------------|--------------|------------|--------------|------------|--------------|-----------|
| | | | 1 | | 2 | | 3 | | 4 | |
| | | | Прод. | Откл. | Прод. | Откл. | Прод. | Откл. | Прод. | Откл. |
| Соната N 27 Соч.90 | Эгон Петри | 30-е | 5:33 | 6% | 6:57 | 0% | | | | |
| | Шнабель | 30-е | 5:47 | 2% | 6:48 | 3% | | | | |
| | Юдина | 1961 | <u>6:08</u> | <u>-4%</u> | <u>5:33</u> | <u>20%</u> | | | | |
| | Соломон | 50-е | 6:37 | -13% | 7:15 | -4% | | | | |
| | Аррау | 80-е | 5:06 | 13% | 8:00 | -15% | | | | |
| | Соколов | 1987 | 6:05 | -3% | 7:19 | -5% | | | | |
| | <i>Средняя продолжительность.</i> | | 5:52 | | 6:58 | | | | | |
| Соната N 28 соч.102 | Шнабель | 30-е | 4:01 | -1% | 5:32 | 6% | 3:00 | 6% | 7:12 | 1% |
| | Юдина | 1958 | <u>3:21</u> | <u>16%</u> | <u>5:33</u> | <u>6%</u> | <u>2:50</u> | <u>11%</u> | <u>7:03</u> | <u>3%</u> |
| | Аррау | 80-е | 4:45 | -19% | 6:04 | -3% | 4:00 | -26% | 7:46 | -6% |
| | Гилельс | 1972 | 4:14 | -6% | 6:07 | -4% | 3:21 | -5% | 7:30 | -3% |
| | Гульда | 60-е | 3:32 | 11% | 6:16 | -6% | 2:42 | 15% | 6:58 | 5% |
| | <i>Средняя продолжительность.</i> | | 3:58 | | 5:54 | | 3:10 | | 7:17 | |
| Соната N 29 соч. 106 | Кемпф*) | 1964 | 11:26 | 1% | 2:40 | -3% | 16:12 | 6% | 11:34 | 5% |
| | Юдина | 1952 | <u>10:16</u> | <u>11%</u> | <u>2:36</u> | <u>-1%</u> | <u>13:30</u> | <u>22%</u> | <u>11:55</u> | <u>2%</u> |
| | Р.Серкин | 1970 | 12:08 | -5% | 2:30 | 3% | 16:16 | 5% | 12:17 | -1% |
| | Аррау | 80-е | 10:43 | 7% | 2:28 | 5% | 20:28 | -19% | 11:40 | 4% |
| | Гилельс | 1984 | 12:18 | -7% | 2:46 | -7% | 18:59 | -10% | 12:40 | -4% |
| | Брендль | 1995 | 11:12 | 3% | 2:38 | -2% | 17:50 | -4% | 12:23 | -2% |
| | Гульда | 60-е | 9:22 | 19% | 2:13 | 14% | 13:36 | 21% | 11:18 | 7% |
| | Гульд*) | | 14:44 | -28% | 2:49 | -9% | 20:44 | -21% | 13:35 | -12% |
| <i>Средняя продолжительность.</i> | | 11:31 | | 2:35 | | 17:11 | | 12:10 | | |
| Соната N 32 соч.111 | Бакхауз | 1954 | 8:07 | 7% | 13:08 | 21% | | | | |
| | Шнабель | 30-е | 8:27 | 3% | 18:00 | -8% | | | | |
| | Кемпф | 60-е | 8:54 | -2% | 15:24 | 7% | | | | |
| | Юдина | 1954 | <u>8:00</u> | <u>8%</u> | <u>12:45</u> | <u>23%</u> | | | | |
| | Юдина | 1958 | <u>9:08</u> | <u>-5%</u> | <u>13:43</u> | <u>17%</u> | | | | |
| | Аррау | 80-е | 9:13 | -6% | 19:46 | -19% | | | | |
| | Микельанджели | 1965 | 8:55 | -2% | 16:44 | -1% | | | | |
| | Гульд | | 7:14 | 17% | 15:21 | 8% | | | | |
| | Соколов | 1988 | 9:15 | -6% | 21:43 | -31% | | | | |
| | Погорелич | 1982 | 9:49 | -13% | 19:40 | -18% | | | | |
| <i>Средняя продолжительность.</i> | | 8:42 | | 16:37 | | | | | | |

Например, 1-ю часть Сонаты N 5 Бакхауз играет точно в *среднестатистическом темпе*, у Кемпфа темп на 9% медленнее, а Юдиной на 5% быстрее среднестатистического темпа.

Рассмотрим вначале данные таблицы обезличено. Прежде всего бросаются в глаза чрезвычайно значительные отклонения темпов. В табл. 2 в столбцах 2,4,6,8 представлены отношения самого быстрого темпа к самому медленному. Однако это отношение характеризует крайности. В какой мере отличается от среднестатистического темп исполнителей, не склонных к крайностям? Насколько велики отклонения от среднестатистического темпа в среднем? Ответ на подобные вопросы дает параметр математической статистики - *среднеквадратичное отклонение*, которое представлено (в %) в столбцах 3,5,7 и 9 табл. 2. Сравнение данных в четных и нечетных столбцах таблицы показывает однозначную связь: чем больше отношение максимального темпа к минимальному, тем больше и среднестатистическое отклонение. Предельно быстрые и предельно медленные темпы не являются уделом одиночек-оригинов, и не склонные к предельным темпам исполнители в тех же произведениях сильнее отличаются в выборе темпа друг от друга. Можно отметить, что для таких частей Сонат Бетховена, как 1-я и 3-я части сонаты N 16, 2-я часть Сонаты N 12 значительные отклонения от среднестатистического темпа не характерны, т.е. выбираемые исполнителями темпы достаточно близки. Напротив, для 1-й и 2-й частей Сонаты N 5, 3-й части Сонаты 29, 2-й части Сонаты N 32 характерны большие отклонения темпов отдельных исполнителей от среднестатистического темпа. Вполне очевидно, что причина заключена в музыке этих частей, которые представляют исполнителям значительно большее число степеней свободы в выборе темпа.

Табл.2. Статистические параметры исполнительских версий Фортепианных Сонат Л.Бетховена

| Произведение- | Часть 1 | | Часть 2 | | Часть 3 | | Часть 4 | |
|---------------|--------------|----------------------|--------------|----------------------|--------------|----------------------|--------------|----------------------|
| | Макс/ мин | Ср.кв. откл. % | Макс/ мин | Ср.кв. откл. % | Макс/ мин | Ср.кв. откл. % | Макс/ мин | Ср.кв. откл. % |
| | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| Соната N 5 | 1,77 | 16,6 | 2,32 | 21,8 | 1,26 | 8,2 | - | - |
| Соната N 12 | 1,49 | 12,4 | 1,31 | 6,1 | 1,45 | 12,1 | 1,51 | 13,8 |
| Соната N 16 | 1,19 | 5,9 | 1,42 | 11,2 | 1,2 | 7,6 | - | - |
| Соната N 22 | 1,27 | 8,7 | 1,33 | 10,2 | - | - | - | - |
| Соната N 27 | 1,3 | 8,2 | 1,41 | 10,6 | - | - | - | - |
| Соната N 28 | 1,43 | 12,5 | 1,12 | 5,15 | 1,55 | 14,7 | 1,12 | 4 |
| Соната N 29 | 1,57 | 13,1 | 1,27 | 6,9 | 1,53 | 15,3 | 1,20 | 5,6 |
| Соната N 32 | 1,27 | 8,3 | 1,78 | 17,6 | - | - | - | - |

А теперь мы можем ответить на вопрос: насколько нестандартны темповые решения Юдиной по сравнению с другими пианистами? В том случае, если темповое отклонение у Юдиной, приведенное в табл. 1, больше среднеквадратичного отклонения, Юдина выделяется из общего ряда, в противном случае ее темповые решения нельзя назвать экстравагантными. В табл. 3 представлены отношения отклонения темпов Юдиной к среднеквадратичному отклонению – коэффициент нестандартности темпов. При значениях коэффициентов больше 1 М.В.Юдина смелее других музыкантов отклоняется от среднестатистического темпа (части, в которых коэффициент нестандартности превышает 1,3 выделены в таблице шрифтом). Это в

первую очередь Траурный марш из Сонаты N 12, который Юдина играет значительно медленнее среднестатистического темпа, а также 2-я часть Сонаты N27 и медленные части Сонат NN 29 и 32, исполняемые Юдиной в более подвижном движении. Заметно, что Юдина выделяется из общего ряда в выборе темпов в медленной музыке или в музыке в умеренном движении (Соната N 27). Напротив, в быстром движении Юдина выпадает из ряда только один раз: она играет быстрее среднестатистического темпа подвижную 2-ю часть Сонаты N 12, но это отклонение всего на 8%, другие пианисты еще более единодушны в выборе темпа этой части.

Табл.3. Коэффициент нестандартности темпов М.В. Юдиной

| Произведение | 1 часть | 2 часть | 3 часть | 4 часть |
|--------------|---------|------------|-------------|---------|
| Соната N 5 | 0,3 | 0,09 | 1,2 | - |
| Соната N 12 | 1,05 | 1,3 | 1,65 | 0,8 |
| Соната N 16 | 0,17 | 0 | 1,3 | - |
| Соната N 22 | 0,11 | 0,39 | - | - |
| Соната N 27 | 0,48 | 1,9 | - | - |
| Соната N 28 | 1,28 | 1,17 | 0,75 | 0,75 |
| Соната N 29 | 0,82 | 0,09 | 1,53 | 0,37 |
| Соната N 32 | 0,96 | 1,3 | - | - |

Итак, приведенные данные позволяют заключить следующее:

1. Темпы, выбираемые выдающимися исполнителями в произведениях Бетховена, отличаются в значительной степени (нередко в 1,5-2 и более раз), причем четко выделяются произведения, где различие выбранных темпов чрезвычайно велико либо напротив - незначительно.

2. Не прослеживается отчетливой тенденции смены темповых пристрастий, связанных со сменой поколений исполнителей (в табл. 1 исполнители приведены в порядке годов рождения).

3. Все перечисленные исполнители в отдельных произведениях значительно отступают от среднестатистического темпа, хотя прослеживаются индивидуальные пристрастия к более быстрым или более медленным темпам, но они не являются однозначными. Для выявления таких пристрастий надо исследовать более подробно игру всех исполнителей, что выходит за пределы задач данной работы.

4. В выборе темпов быстрых частей Сонат Бетховена М.В.Юдина не выходит за пределы *отклонений* от среднестатистического темпа, характерные для других исполнителей, хотя можно отметить пристрастие к более подвижным темпам. В ряде медленных частей темпы Юдиной выделяются, причем чаще в сторону их ускорения.

Последний вывод прямо противоречит утверждениям некоторых исследователей (например, Когана Г.М.): «Она любила предельные темпы, играла медленные места медленнее, быстрые – быстрее обычных». Это утверждение не подтверждается статистикой.

Возникает другой вопрос: что такое «обычные», т.е. общепринятые темпы? Имеется в виду *среднестатистический темп*? Но этот вопрос обсудим ниже.

Не являются ли приведенные выше выборки исполнителей тенденциозно подобранными?

Вопрос этот абсолютно правомерен. Переведя вопрос на язык математики, его можно поставить так: является ли приведенный ряд событий *репрезентативным*? Т.е. - достаточен ли ряд для получения достоверных выводов? Для ответа на этот вопрос *достаточно* сделать следующее: добавить в табл.1 сведения, относящиеся к другим исполнительским прочтениям. Если при этом такой количественный параметр как *средняя продолжительность* заметно изменится – ряд нерепрезентативный, если изменения незначительны – выявленные статические закономерности достоверны. Желаящие, если они обладают возможностью обратиться к записям иных, не упомянутых выше исполнительских версий, могут легко проверить справедливость сделанных выше выводов.

Вернемся к поставленному вопросу о темпе. Можно ли говорить о существовании *правильного* темпа при исполнении Бетховена?

Начиная с 1812 года (к этому времени было создано 26 Сонат для фортепиано) Бетховен пользуется метрономом, изобретенным Мельцелем. Но с метрономом Бетховена случилась удивительная история. Кем-то очень *авторитетным* когда-то было заявлено, что у Бетховена был *неправильный* метроном, и это мнение просуществовало не одно десятилетие.

Согласно полученным мной сведениям маятниковые часы пушкинских времен имели погрешность порядка 1 мин в сутки. Если предположить, что точность метронома, имеющего аналогичный механизм, в 30 раз (!) хуже, то это означает, что метроном имеет точность порядка 2%, т.е. при истинном темпе 100 он мог показать 102 или 98, но никак не 90 и не 112.

Итак, у Бетховена был достаточно точный метроном, но почти все указания метронома у Бетховена соответствуют очень подвижным темпам по сравнению с привычными. Решение проблемы авторского темпа может быть неоднозначным, поскольку можно выдвинуть две взаимопротивоположные гипотезы:

1) Бетховен правильно определял внутренним слухом темп произведений,

2) его внутренний слух мысленно «проигрывал» произведение в ускоренном темпе, который не соответствовал в конечном счете авторскому замыслу.

Оба воззрения – только *гипотезы*. Сейчас появилось много дирижеров, играющих Бетховена в очень быстрых темпах и некоторые из этих интерпретаций, на мой взгляд, не только очень убедительны, но и обладают выдающимися художественными достоинствами (например, цикл симфоний Бетховена у Джона Элиота Гардинера).

Однако только Соната N 29 снабжена авторскими указаниями метронома. Несложные расчеты показывают, что 1-я часть должна продолжаться около 7 минут 50 сек, 2-я часть - 2 мин 5 сек. , 3-я часть - 12 мин. 20 сек., а 4-я часть - 10 мин. Сравним эти данные с табл. 1. Мы видим, что Юдина и Фридрих Гульда в 1-й и 3-й частях ближе других к авторским указаниям, т.е. наиболее аутентичны, но и они далеки от требований композитора. Найдется ли исполнитель, который сможет убедительно сыграть Сонату в авторских темпах? Возможен ли авторский темп с точки зрения виртуозных возможностей пианиста в 1-й части этой и без того трудной Сонате? Или ошибался Бетховен? Метроном, предоставленный композитором в 1-й части Сонаты, свидетельствует в пользу такого предположения. Ведь многие композиторы могут признаться, что при исполнении их сочинений предлагаемый авторский темп почти всегда корректируется. (Для сравнения вспомним, что Веберн завывшал указания длительности своих произведений по сравнению с им же предоставленным метрономом, т.е. по просту был не в ладах в арифметикой, но ведь Веберн один из самых рациональных композиторов в истории музыки).

Другие Сонаты Бетховена обозначений метронома не имеют. Поиски аналогов бесполезны: музыка Бетховена бесконечно разнообразна, и практически невозможно найти подобие, которое было бы снабжено обозначениями метронома. Поэтому привычным путем для установления правильного темпа является *авторитет*. Многие редакторы, большинство из которых вовсе не были признанными исполнителями Бетховена, позволяли себе предписывать темп, причем не в каких-то широких границах (например, 108-132), а точно (120 четвертей в минуту!). Принимать указанный редакторский темп обоснованным чем-то кроме вкуса и привычек редактора по меньшей мере наивно.

Можно с большим основанием опереться на авторитет тех пианистов, исполнение которых представляется нам наиболее соответствующим авторскому замыслу, но выбор этих мастеров будет субъективным. Мы рискуем обратиться к исполнителям с наименее выраженной индивидуальностью, т.е. столкнуться с тем случаем, когда масштаб личности композитора и исполнителя несоизмерим, и ни о каком адекватном воплощении замысла говорить не приходится.

Все же назовем два имени: Вильгельм Кемпф и Клаудио Аррау, великие представители немецкой школы. Но проверим гипотезу о том, что Кемпф и Аррау – носители правильного темпа у Бетховена, статистикой. Приведенные в табл. 1 данные говорят о том, что в трех Сонатах Бетховена темпы Кемпфа и Аррау не только отличны от среднестатистического темпа, но пианисты сильно отличаются и друг от друга, причем эти различия заранее не предсказуемы. Сравнение двух мастеров можно продолжить и на примере Сонат, которые не записала Юдина, причем следует обратиться не только к записям, выполненным в преклонные годы, но и к более ранним исполнительским версиям. Я полагаю, что сравнение записей Кемпфа и Аррау разных лет покажет значительные трансформации их темповых пристрастий.

Научная добросовестность заставляет прийти к выводу, что лица, утверждающие, что они знают истинные темпы у Бетховена – шарлатаны. Установить эти темпы на основе научного знания невозможно, более того выдающиеся художественные результаты очень часто достигаются музыкантами (в том числе упомянутыми Кемпфом и Аррау), значительно отклоняющимися от общепринятых темпов. Добавим к ним и Марию Вениаминовну Юдину. Но эти оценки носят уже эстетический характер.

3. Неизменность темпа. Вариационная форма

Является прописной истиной, что при исполнении произведений Бетховена при отсутствии авторских указаний необходимо строго держаться одного темпа, не допуская его изменений. Большинство музыкантов полагает, что выдающиеся исполнители следуют этому правилу, и это мнение, как правило, не опровергается при слушании живой музыки.

Однако не все общепринятые воззрения истинны, поэтому проверим слуховые ощущения анализом звукозаписей. Для начала остановимся на двух вариационных циклах в Сонатах NN 12 и 32, в тексте которых отсутствуют указания на смену темпа и которые с достаточным основанием можно отнести к классическому (фигурационному) типу вариаций.

1-я часть *Andante con Variozioni* Сонаты N 12 представляет собой тему в ля бемоль мажоре с пятью вариациями, 3-я вариация - в одноименном миноре. Цикл

завершает кода, в которой восстанавливаются основные контуры темы. В таблице 4 представлены результаты анализа звукозаписей: темп каждого из разделов (т.е. метроном – количество восьмых в минуту). В скобках приведено отношение темпа данного раздела к темпу темы.

Табл. 4
Темповые соотношения при исполнении 1-й части Сонаты N 12 Бетховена

| Исполнитель | Тема | Вар.1 | Вар.2 | Вар.3 | Вар.4 | Вар.5 | Вар.6 |
|-------------|------|----------------|-----------------|----------------|-----------------|-----------------|----------------|
| Юдина | ♩=62 | ♩=74 (1,19) | ♩=115 (1,85) | ♩=76 (1,22) | ♩=180 (2,9) | ♩=120 (1,93) | ♩=90 (1,45) |
| Аррау | ♩=67 | ♩=74 (1,1) | ♩=90 (1,34) | ♩=70 (1,04) | ♩=91 (1,36) | ♩=78 (1,16) | ♩=60 (0,9) |
| Рихтер | ♩=82 | ♩=96 (1,17) | ♩=125 (1,52) | ♩=87 (1,06) | ♩=105 (1,28) | ♩=107 (1,3) | ♩=82 (1,0) |
| Гилельс | ♩=67 | ♩=72 (1,07) | ♩=102 (1,52) | ♩=66 (1,0) | ♩=102 (1,52) | ♩=77 (1,15) | ♩=66 (1,0) |
| Брендль | ♩=66 | ♩=71 (1,07) | ♩=71 (1,07) | ♩=76 (1,15) | ♩=90 (1,36) | ♩=90 (1,36) | ♩=55 (0,83) |

Все записи, кроме записи Святослава Рихтера, выполнены в студии, т.е. эмоциональные сдвиги темпа, вызванные атмосферой игры на публике исключены, и можно полагать, что темповые соотношения соответствуют замыслу музыкантов.

Таблица показывает, что ни о каком единстве темпа при исполнении Вариаций говорить не приходится. Уже в первой вариации темп меняется значительно, причем темп коды у Рихтера и Гилельса возвращает к темпу темы, у Юдиной происходит ускорение темпа к концу части, а у Аррау и Брендля – замедление. Полученные результаты были для автора исследования совершенно неожиданными, изменения темпа при слуховой оценке у большинства исполнителей (даже у Юдиной) казались незначительными. Можно предположить, что результат воздействия исполнения (слуховое ощущение) и способ его достижения (выбор темпа) связаны весьма сложной зависимостью. Эту особенность восприятия темпа таким устройством для передачи и обработки звуковой информации, которым является человеческий мозг, очевидно, не способно изменить никакое музыкальное образование. Естественно, что обоснованность этой гипотезы могут подтвердить лишь специальные психофизические экспериментальные исследования.

Попытки поверить гармонию алгеброй – это основа любого изучения искусства. К сожалению, «алгебра», т.е. научно корректный анализ позволяет ответить на вопрос «как это сделано?», гораздо реже отвечает на вопрос «почему так сделано?» и пасует перед вопросом «хорошо ли это?». Чувствую необходимость отойти от сухих цифр и обратиться к самой музыке, но при этом автор вступает на почву, где научная доказательность теряется.

ДОПОЛНЕНИЕ 1.

Соната N 12 Бетховена (субъективная оценка слушателя).

Сонату эту называют «Сонатой с траурным маршем». Является ли 3-я часть смысловой доминантой этого сочинения? Представляется, что разные исполнители на этот вопрос отвечают по-разному. Ограничусь обращением лишь к отечественным исполнителям, каждый из которых в этом произведении достиг вершин своего творческого Я. Каждый из них чувствовал свое родство с исполняемым и ощущал в музыке Бетховена себя.

В интерпретации Святослава Рихтера 50-х г.г. Соната N 12 предстает как сочинение светлое, полное гармонии мира, в котором Траурный марш на смерть Героя лишь эпизод – красивый ритуал, наблюдаемый со стороны, впечатления о котором снимаются возвращением к светлому настроению в финальной части.

1-я часть сонаты начинается спокойно, во 2-й вариации несмотря на сильно акцентированные sforцандо Рихтер играет очень легко, минорная вариация исполняется спокойно, здесь Рихтер вопреки обыкновению игнорирует авторские обозначения sf, чтобы в дальнейшем естественно прийти к светлому настроению 5-й вариации. В Бетховенской фонографии Рихтера эта запись мне представляется самой светлой.

Эмиль Гилельс связывает всю музыку Сонаты с Траурным маршем, его предвещает и исполнение темы 1-й части (с печалью и чувством утраты), и траурные ноты в минорной вариации и подчеркивание интонации вздоха в 4-й.

2-я часть также полна тревоги. Траурный марш у Гилельса не ритуал, это смерть героя. А светлая 4-я часть – это начало другой жизни, как в конце тетралогии Вагнера.

В исполнении М.В.Юдиной Соната имеет созидательный активный характер, который определяется исполнением Вариаций. Тема и 1-я вариация играют серьезно, мудро, но в во 2-й вариации неожиданно вторгается активное начало (воспользуюсь неприятным определением Г.М.Когана – Юдина «гвоздит», игра ее полна невероятной энергии). Минорная вариация исполняется просто, без патетики, далее следует мистическая 4-я вариация (необычайно быстрый темп исполнения не заметен), но все направлено к результату - в 5-й вариации радость света, увлеченность, в коде – ощущение завершенности творения.

Если у Рихтера и Гилельса, при всей полярности их трактовок, круг Вариаций – это колесо мироздания, которое возвращается к исходному положению, то у Юдиной – это подъем на вершину, обретение. Поэтому в результате она обретает новый более подвижный темп.

Траурный марш у Юдиной, это хоровое пение, а трио Марша – не пушечная пальба, а открытие Небесных врат. Можно поразиться *кантиленности*, вокальности юдинской игры при столь медленном темпе, этим искусством Юдина владела в совершенстве.

Несмотря на столь эмоционально значительное исполнение 3-й части Финал у Юдиной становится светлым итогом творения. Юдина умела передать скорбь у Бетховена, но не чувствовала в нем скорбного героя, напротив, ее Бетховен всегда полон ощущения божественной радости. В этом исполнении Юдиной столь же личностно, как и игра Гилельса, исполненная тревоги и печали.

Вернемся к темповым соотношениям в 1-й части. Выбор темпа темы диктуется образным строем музыки, ощущаемой исполнителями. При слушании музыки Тема и 1-я вариация воспринимаются как исполняемые в едином темпе, сознательно или бессознательно исполнители владеют секретом создания иллюзии неизменности темпа при его фактическом ускорении. Этот же феномен демонстрируется и в 2-й вариации, но Юдина идет дальше, позволяя себе ускорение темпа, которое не может быть не замечено слушателем. В минорной вариации Гилельс возвращается к темпу темы и эта вариация у него главная. Юдина и Рихтер, напротив, избегают подчеркивания минорного колорита.

Самые большие различия в темпе наблюдаются в 4-й вариации и это не случайно. Фактура 3-й и 4-й вариаций основана на движении восьмыми, и Рихтер и Гилельс лишь слегка оживляют темп после минорной вариации, создавая у слушателей иллюзию неизменности темпа. У Рихтера и Гилельса 3-я и 4-я вариации образует середину цикла, в которой движение замедлено, и являются предвестием смысловой репризы: возврата к

темпу темы. Юдина в 4-й вариации удваивает темп, но непредубежденный слушатель этого не ощущает, так как внутреннее чувствует логику вариационной формы – ускорение фигураций от вариации к вариации. Благодаря этому 4-я вариация у Юдиной становится ступенькой в подъеме, который приобретает определенность в неуклонном развитии 5-й вариации.

Обратимся к темповым соотношениям при исполнении 2-й части Сонаты N 32 Бетховена. Часть представляет собой тему (Ариетта) с вариациями, причем первые четыре вариации являются фигурационными. Напротив, 5-я вариация, в которой меняются ключевые знаки, никак не может быть отнесена к фигурационному типу, она имеет разработочный характер, а, если быть точнее, представляет собой характерное для зрелого и позднего Бетховена вступление к заключительному разделу – 6-й (фигурационной) вариации, которая переходит в код. Можно отметить и интонационное родство свободной 5-й вариации с 1-й частью Сонаты. Никаких изменений темпа на протяжении цикла вариаций Бетховеном не предписано.

В таблице 5 представлены результаты анализа звукозаписей: темп каждого из разделов (т.е. метроном – количество восьмых в минуту). В скобках приведено отношение темпа данного раздела к темпу темы. В конце таблицы приведены средний темп (метроном) и отношение максимально быстрого темпа к самому медленному для каждого раздела.

Табл.5
Темповые соотношения при исполнении 2-й части Сонаты N 32 Бетховена

| Исполнитель | Тема | Вар.1 | Вар.2 | Вар.3 | Вар.4 | Заключительные вариации | Средний темп 2-й части Сонаты |
|---------------------|--------|------------------|------------------|------------------|------------------|-------------------------|-------------------------------|
| Петри | ♩=40 | ♩=47 (1,18) | ♩=49 (1,23) | ♩=46 (1,15) | ♩=48 (1,20) | ♩=43 (1,08) | ♩=45 (1,125) |
| Бакхауз | ♩=52,8 | ♩=69 (1,3) | ♩=67 (1,26) | ♩=47,6 (0,9) | ♩=55 (1,04) | ♩=52 (0,93) | ♩=55,4 (1,05) |
| Юдина 54 | ♩=47,2 | ♩=86 (1,82) | ♩=73 (1,54) | ♩=50 (1,06) | ♩=65 (1,37) | ♩=49 (1,04) | ♩=56,7 (1,2) |
| Юдина 58 | ♩=40,6 | ♩=78 (1,92) | ♩=67 (1,65) | ♩=50 (1,23) | ♩=63 (1,55) | ♩=48 (1,18) | ♩=52,8 (1,3) |
| Аррау | ♩=31 | ♩=39 (1,26) | ♩=51 (1,65) | ♩=45 (1,45) | ♩=34 (1,1) | ♩=33 (1,06) | ♩=36,6 (1,18) |
| Микельанджели | ♩=39 | ♩=45 (1,15) | ♩=43 (1,1) | ♩=53 (1,35) | ♩=45 (1,15) | ♩=40 (1,0) | ♩=43 (1,1) |
| Погорелич | ♩=33,5 | ♩=39 (1,16) | ♩=62 (1,85) | ♩=46,8 (1,4) | ♩=33,7 (1,00) | ♩=30,7 (0,97) | ♩=36,7 (1,09) |
| <i>Средний темп</i> | ♩=40,6 | ♩=57,6 (1,41) | ♩=58,9 (1,45) | ♩=48,3 (1,19) | ♩=49,1 (1,21) | ♩=42,2 (1,04) | ♩=46,6 (1,15) |
| <i>Макс/мин.</i> | 1,52 | 2,2 | 1,69 | 1,17 | 1,93 | 1,54 | |

Рассмотрим числовые показатели.

Во-первых, приведенные данные показывают, что никакого единства темпа выдающиеся исполнители при исполнении вариаций не выдерживают, в том числе и Артуро Бенедетти Микельанджели, у которого отклонения от темпа темы минимальны.

Во-вторых, в заключительном разделе (5-я и 6-я вариации с кодой) все пианисты возвращаются к темпу темы, и это, несомненно, не случайно (достаточно хотя бы того, что мелодический голос в вариации повторяет тему).

В-третьих, обращает на себя внимание огромное различие в выборе темпа темы (отношение макс./мин. достигает 1,52) и усредненного темпа всего цикла.

В-четвертых, обращает на себя внимание достаточная близость темпа при исполнении всеми музыкантами 3-й вариации (коэффициент макс./мин. равен 1,17).

Различие интерпретаций в темповой драматургии проявляется именно в выборе темпа первых трех фигуративных вариаций. Уже темп первой вариации значительно быстрее темпа темы, причем у Юдиной это ускорение темпа максимально в обеих версиях записей - концертной 1954 года и студийной 1958 года. Все пианисты, кроме Юдиной и Микельанджели, достигают максимального темпа во 2-й вариации (Юдина в 1-й, Микельанджели в 3-й).

Можно отметить значительную близость выбора темпов в записях восьмидесятилетнего Клаудио Аррау и двадцатичетырехлетнего Иво Погорелича, причем запись Погорелича выполнена раньше. Никакого влияния пианистов друг на друга нет, они очень различны и темпераментами, и звуковой палитрой, и фразировкой, но при всей непохожести их интерпретаций последней Сонаты Бетховена совпадение темпового сценария удивляет, тем более в обоих случаях речь идет о выборе самого медленного темпа исполнения.

Если в выборе темповой драматургии исполнения первых вариаций мы можем многое списать на отмеченный выше феномен восприятия темпа (иллюзия неизменности темпа при ускорении фигуративных создается не сохранением темпа, а его изменением), то выбор основного темпа произведения, т.е. выбор темпа Темы и заключительных вариаций, определяется художественным видением и личностью художника-исполнителя.

В творчестве Бетховена двухчастные сочинения появляются еще в боннском периоде творчества. Двухчастны первые виолончельные Сонаты, соч. 5. Двухчастны 19-я, 20-я, 21-я, 22-я, 27-я и 32-я Сонаты. Двухчастный цикл нередко встречается у Гайдна. Редко у Моцарта – разве только в К.533: клавирное Allegro F-dur и Andante B-dur (обратите внимание на отсутствие тонального единства. Не объединил ли Моцарт два отдельных произведения?), но к этому циклу обычно присоединяют Рондо F-dur К. 494.

Все двухчастные циклы венских классиков завершаются частью в подвижном темпе. Медленной музыкой завершается Соната N 30 Бетховена и рассматриваемый opus 111.

А ведь цикл, завершающийся медленной частью, традиционен для западноевропейской музыки – это Месса. Притом медленной музыкой завершается и Торжественная и Заупокойная Мессы. Для современного слушателя, приученного к медленным завершениям позднеромантических Сонаты си минор Листа, 6-й симфонии Чайковского, «Тристана», Малера, такая параллель кажется натянутой. Но для Бетховена, уже вынашивающего замысел второй Мессы, для его современников, вполне возможно, аллюзия была несомненной.

В той или иной степени вольно или невольно все пианисты исполняют в 32-й Сонате Agnus Dei. Только у Юдиной и Вильгельма Бакхауза это – завершение Торжественной мессы, где в 6-й вариации ощущается ликование, обретенность божественной воли, вечный свет (недаром Юдина говорила, что трели ассоциируются у нее с нимбами над головами святых). У других – это завершение Траурной Мессы – *прощание*. Эту идею – прощания – устами одного из ученых героев нашумевшего у нас в стране романа «Доктор Фаустус» - высказал Томас Манн.

Любопытна история появления этой главы в романе. Сонату N 32 Томасу Манну в Калифорнии в начале 40-х годов играл Теодор Адорно, известный некоторым музыкантам как музыковед, идеолог Новой венской школы, ученик Альбана Берга. Но имя Адорно гораздо шире известно в области социологии и социальной психологии, создателем научной базы которых по праву считается Адорно. (Не могу одновременно не отметить и то, что Адорно сыграл сомнительную роль в развитии цивилизации, так как оказался одним из идейных предтеч леворадикальных молодежных движений 60-х годов). Помимо Адорно в окружении Томаса Манна был и Артур Шнабель. Текст музыкальных глав романа писатель согласовывал с Адорно.

Юдина боготворила новых венцев, но отторгала «Доктора Фаустуса».

Именно авторитет Шнабеля, как признанного эталона бетховенской интерпретации, сыграл роль в однозначности трактовки Ариетты. Юдина бескомпромиссно идет своим путем, таково ее виденье Мира и его Создателя. Бетховен многозначен и неисчерпаем, и не надо делать выбор. Тем более медленный или быстрый темп под руками великого музыканта - только одно из средств выразительности, и, слушая медленную Ариетту, в исполнении Клаудио Аррау в 6-й вариации ощущаешь тот же восторг обретения и забываешь о плоских банальностях, которые изрекает по поводу этой музыки знаменитый писатель.

4. Единство темпа. Сонатная форма

Единство темпа в построении сонатной формы у венских классиков считается аксиомой. Однако проверим, не является ли выполнение этого требования лишь *иллюзией*. Вновь обратимся к статистике. Для сравнения вначале выбрана 1-я часть ранней Сонаты N 5, сонатное Allegro которой можно считать образцовым для нормативной эстетики венского классицизма.

Сравним темповые соотношения при исполнении экспозиции 1-я части рядом выдающихся исполнителей. Экспозиция четко делится на главную партию (31 такт), связующую (24 тактов), побочную (38 тактов) и заключительную (12 тактов) партии, причем каждая смена названных разделов характеризуется сменой ритма. Результаты анализа представлены в табл. 6, где приведены метрономические показатели (количество тактов 3/4 в минуту). В скобках приведено отношение темпа фрагмента к темпу главной партии.

Таблица показывает, что темп исполнителей - живой, его изменения, порой значительные, подчеркивают особенности музыкальной ткани. Темп главной партии у всех исполнителей (кроме Гленна Гульда) достаточно близок. Исключением является запись Гульда, но это исполнение с его моторно быстрым и практически неизменным темпом вряд ли удовлетворяет слушателей и может быть отнесено к малоудачным экспериментам выдающегося музыканта (подобное отношение к темпу ощутимо у него и в исполнении ряда Сонат Моцарта).

Таблица 6
Темпы разделов экспозиции 1-й части Сонаты N 5 Бетховена

| Исполнитель | Главная партия | Связующая Партия | Побочная партия | Заключит. партия | Средний темп экспозиции |
|-------------|----------------|------------------------|------------------------|------------------------|-------------------------|
| Бакхауз | $\eta. =62$ | $\eta. =65$ (1,05) | $\eta. =76$ (1,22) | $\eta. =60$ (0,97) | $\eta. =67$ (1,08) |
| Кемпф | $\eta. =64$ | $\eta. =60$ (0,94) | $\eta. =67$ (1,05) | $\eta. =60$ (0,94) | $\eta. =64$ (1,00) |
| Юдина | $\eta. =69$ | $\eta. =72$ (1,05) | $\eta. =81$ (1,17) | $\eta. =66$ (0,96) | $\eta. =74$ (1,07) |
| Аррау | $\eta. =64$ | $\eta. =74$ (1,16) | $\eta. =71$ (1,11) | $\eta. =65$ (1,02) | $\eta. =67$ (1,05) |
| Брендль | $\eta. =71$ | $\eta. =69$ (0,97) | $\eta. =73$ (1,02) | $\eta. =55$ (0,77) | $\eta. =69$ (0,97) |
| Гульд | $\eta. =109$ | $\eta. =103$ (0,94) | $\eta. =114$ (1,05) | $\eta. =103$ (0,94) | $\eta. =108$ (0,99) |

У всех исполнителей (кроме Гульда и Брендля) темп в побочной партии скорее, чем в главной, что придает побочной теме устремленность вперед. Однако темповое выделение побочной партии достигается различным образом. Кемпф осаживает темп в связующей партии, благодаря этому достигает эффекта ускорения движения при исполнении побочной партии. Юдина и Бакхауз ускорение темпа в побочной партии осуществляют постепенно, за счет более оживленного темпа связующей партии. Аррау уже в связующей партии принимает заметно ускоренный темп, так что в побочной партии происходит некоторое замедление, которое при этом не лишает ее легкости и устремленности. Игра названных пианистов является художественно обусловленной и их темповый сценарий полностью согласуется с фразировкой, динамическим развитием, штриховой техникой, звуковой окраской. Приемы, используемые М.В. Юдиной, не выпадают из общего ряда. Брендль варьирует темп незначительно, но компенсирует темповое постоянство экспозиции значительным снижением темпа в заключительной партии.

Проведенный анализ показывает, что *догма неизменности темпа* не довлеет над исполнителями, отклонения от первоначального темпа достаточно значительны, однако они естественны и служат одним из важных средств выразительности игры. Субъективно кажется, что не только моторная игра Гульда, но и некоторая заданность темпа у Брендля снижают впечатление от их игры по сравнению с мастерами, которые больше используют возможности темповой драматургии.

Обратимся к сонатной форме позднего Бетховена, а именно к 29-й сонате, 1-я и 3-я части которой написаны в форме сонатного аллегро.

Хотя форма 1-й части Сонаты формально не выходит за пределы нормативов венской школы (за исключением изложения побочной темы в субдоминантовой тональности – соль мажоре), но имеет ряд особенностей, которые не должны оставаться без внимания исполнителей. Энергичная главная партия продолжается 34 такта и завершается остановкой на доминанте с указанным композитором *ritardando*. Связующая партия (всего 10 тактов), лишенная самостоятельной тематической

нагрузки, сразу модулирует и закрепляет доминанту ре мажора. Группа побочных партий состоит из трех тем, которые почти не связаны тематически друг с другом: 1-я побочная партия начинается с 45-го такта (смена ключевых знаков) и строится на моторном движении, основанном на ритмической фигуре из двух восьмых ♪, вычлененной из главной партии. С 63-го такта ее сменяет выразительная 2-я побочная тема, в которой фигура из двух восьмых продолжает играть большую роль. Эта вторая побочная тема завершается секвенцией с ритмическим дроблением. В 76-м такте изложение меняется, это 3-я побочная тема с выразительным нисходящим мелодическим ходом, в которой кантиленное начало усиливается. В заключении побочной темы на *ff* вновь вторгается энергичный ритм двух восьмых и с такта 106 на динамической вершине изложения начинается заключительная партия, построенная на каденционных оборотах и состоящая из двух разделов (первый – певучий с характерной для позднего Бетховена трелью), второй – моторный (с такта 110). Завершается экспозиция в тональности субдоминанты.

Особенностью экспозиции является свободное изложение трех побочных тем, в которых постепенно преодолевается напряженный ритм главной темы и прорастает кантиленное начало, которое находит свое окончательное выражение в 1-м разделе заключительной партии. Таким образом образуется большой непрерывно развивающийся пласт музыки, не характерный для экспозиционного изложения у венских классиков, у которых при использовании нескольких побочных тем они лишь дополняли друг друга.

Разработка сравнительно невелика, в ней преобладает фугированное изложение, основанное на главной партии, но используется и материал обоих разделов заключительной партии (такты 124-133) и (201-212). Реприза повторяет структуру экспозиции и завершается короткой динамичной кодой.

К этим особенностям надо добавить значительное изменение характера тематизма Сонаты, который нередко строго лапидарен и максимально приспособлен для полифонического развития, это изменение тематического начала проявилось уже в 28-й Сонате. Изменяется и фактура, наряду с полифонизацией ткани усиливается роль крупной техники, гораздо активнее используется верхний регистр, который отсутствовал на клавишных инструментах начала XIX века. Несомненна рационализация музыкальной ткани, напоминающая тенденции развития музыки в 20-е годы XX века, сопровождающаяся значительным усложнением драматургии, нередко построенной на чрезвычайно длительном развитии. Надо отметить, что последующие три Сонаты Бетховена в значительной степени отходят от радикализма и рационализма 28-й и 29-й и отличаются иными стилистическими и конструктивными чертами, более близкими к романтическому искусству.

Естественно, что значительное изменение стиля и способов подачи музыкального материала позднего Бетховена требует значительного изменения исполнительских средств при исполнении его произведений.

Однако вернемся к узкой теме исследования – вопросам темпа-ритма. В табл. 7 приведены усредненные темпа исполнения разделов экспозиции Сонаты N 29 (количество половинных нот в минуту). Обращу внимание, что речь идет лишь об усредненных темпах, не только потому, что в нотном тексте имеются авторские ферматы и указания на замедление, но и потому, что все исполнители дополняют темповый план многочисленными ускорениями и замедлениями, например, только к 17-му такту устанавливается окончательно подвижный темп главной партии.

Табл.7. Усредненные темпы исполнения разделов экспозиции 1-й части Сонаты N 29

| Исполнитель | Главная партия | Связующая партия | Побочная партия | | | Заключительная партия | | Средний темп |
|-------------|----------------|---------------------|----------------------|----------------------|----------------------|-----------------------|----------------------|----------------------|
| | | | 1-я | 2-я | 3-я | | | |
| Кемпф | $\eta=85$ | $\eta=80$ (0,94) | $\eta=98$ (1,15) | $\eta=80$ (0,94) | $\eta=97$ (1,14) | $\eta=96$ (1,13) | $\eta=109$ (1,28) | $\eta=90$ (1,06) |
| Юдина | $\eta=91$ | $\eta=100$ (1,1) | $\eta=120$ (1,32) | $\eta=110$ (1,21) | $\eta=107$ (1,17) | $\eta=96$ (1,05) | $\eta=109$ (1,2) | $\eta=102$ (1,12) |
| Р.Серкин | $\eta=87$ | $\eta=85$ (0,98) | $\eta=90$ (1,03) | $\eta=72$ (0,82) | $\eta=90$ (1,03) | $\eta=96$ (1,1) | $\eta=100$ (1,15) | $\eta=88$ (1,01) |
| Аррау | $\eta=91$ | $\eta=92$ (1,01) | $\eta=120$ (1,32) | $\eta=90$ (0,99) | $\eta=100$ (1,1) | $\eta=96$ (1,05) | $\eta=120$ (1,31) | $\eta=98$ (1,08) |
| Гилельс | $\eta=78$ | $\eta=75$ (0,96) | $\eta=103$ (1,32) | $\eta=72$ (0,92) | $\eta=97$ (1,24) | $\eta=103$ (1,32) | $\eta=100$ (1,29) | $\eta=87$ (1,12) |
| Гульд | $\eta=67$ | $\eta=63$ (0,94) | $\eta=80$ (1,19) | $\eta=69$ (1,3) | $\eta=81$ (1,21) | $\eta=80$ (1,19) | $\eta=85$ (1,27) | $\eta=74$ (1,1) |

Данные таблицы показывают, что все исполнители при исполнении различных разделов экспозиции заметно изменяют темп, причем у всех пианистов изменение отношения максимального темпа к минимальному составляет от 1,32 (Юдина) до 1,36 (Гилельс), однако темповый сценарий каждого музыканта совершенно индивидуален, хотя можно заметить, что все исполнители замедляют темп во 2-й теме побочной партии и ускоряют во втором разделе коды. Этим сходство исчерпывается. Можно сделать вывод, что музыка побуждает пианистов к заметным изменениям темпов разделов экспозиции, но эту необходимость изменения темпа они реализуют совершенно различным образом. И все же несмотря на детали индивидуальные исполнительские подходы не меняют общего характера музыки, композитор дает огромные возможности в исполнении деталей, но подавляет определенностью своих намерений их личностное самовыражение. Такое же впечатление производят 2-я и 4-я части Сонаты, достаточно субъективно я мог бы назвать их *musica mundana*.

Напротив, в 3-й части Сонаты личностное начало исполнителей проявляется в полную силу, так что подчиняет себе основы этой музыки, которую можно назвать *musica humana*.

Эта часть определена Бетховеном как *Adagio sostenuto. Appassionato e con molto sentimento*. Сочетание определений *sostenuto*, и одновременно *appassionato* и *molto sentimento* дает повод самым разнообразным толкованиям.

Часть построена по сонатным принципам, но еще более, чем 1-я часть, отходит от канона венской формы. Главная партия экспозиции (26 тактов) обрывается на слабой доле, и после паузы начинается связующая партия (18 тактов), которая мелодически

очень выразительна и долгое время излагается в главной тональности *fis-moll*. Развитие темы приводит к модуляциям, и только с началом побочной партии (45-й такт) устанавливается ре мажор – снова тональность субдоминантовой группы, тема в побочной партии вначале излагается правой рукой в глубоком басу. После кульминации в 63-м такте начинается заключительная партия, утверждающая тональность побочной, но заключительная партия непосредственно и незаметно переходит в очень краткую (14 тактов), но эмоционально насыщенную разработку. Удивительно, что все построение начиная со связующей партии и до конца разработки представляет собой единое целое, не расчлененное выраженными каденциями.

В 97-м такте в главной тональности начинается реприза, но главная партия дается в виде фигурационной вариации с очень выразительным движением тридцать вторыми в верхнем голосе. После паузы в ре мажоре начинается связующая партия, фактура которой, как и побочной партии, в репризе повторяет изложение этого материала в экспозиции. После заключительной партии в 156-м такте начинается Кода, которая состоит из двух разделов. Первый (10 тактов) имеет разработочный характер и завершается кульминацией, 2-й раздел (22 такта) представляет собой репризу главной темы: композитор как бы компенсирует то, что собственно в репризе тема излагалась варьировано.

В таблице 8 представлены результаты анализа звукозаписей: темп каждого из разделов (т.е. метроном – количество восьмых в минуту). В скобках приведено отношение темпа данного раздела к темпу темы.

Табл.8. Усредненные темпы исполнения
3-й части Сонаты N 29

| Исполнитель | Экспозиция | | | | Разработка |
|-------------|----------------|------------------|-----------------|-----------------------|-----------------|
| | Главная партия | Связующая партия | Побочная партия | Заключительная партия | |
| Кемпф | ♩=67 | ♩=76 (1,13) | ♩=70 (1,04) | ♩=77 (1,15) | ♩=85 (1,27) |
| Юдина | ♩=65 | ♩=78 (1,2) | ♩=100 (1,54) | ♩=106 (1,63) | ♩=100 (1,54) |
| Аррау | ♩=62 | ♩=54 (0,87) | ♩=56 (0,9) | ♩=60 (0,97) | ♩=67 (1,08) |
| Гилельс | ♩=54 | ♩=61 (1,13) | ♩=57 (1,05) | ♩=65 (1,2) | ♩=80 (1,48) |
| Гульд | ♩=64 | ♩=68 (1,06) | ♩=57 (0,89) | ♩=51 (0,79) | ♩=61 (0,95) |

(продолжение)

| Исполнитель | Реприза | | | | Кода | |
|-------------|----------------|------------------|-----------------|-----------------------|-----------|-----------|
| | Главная партия | Связующая партия | Побочная партия | Заключительная партия | 1-й разд. | 2-й разд. |

| | | | | | | |
|---------|-------------------------|-------------------------|--------------------------|-------------------------|--------------------------|-------------------------|
| Кемпф | $\text{♩}=67$ (1) | $\text{♩}=74$ (1,1) | $\text{♩}=67$ (1) | $\text{♩}=70$ (1,04) | $\text{♩}=68$ (1,01) | $\text{♩}=54$ (0,8) |
| Юдина | $\text{♩}=74$ (1,14) | $\text{♩}=97$ (1,49) | $\text{♩}=102$ (1,57) | $\text{♩}=87$ (1,34) | $\text{♩}=102$ (1,57) | $\text{♩}=65$ (1) |
| Аррау | $\text{♩}=50$ (0,8) | $\text{♩}=52$ (0,84) | $\text{♩}=55$ (0,89) | $\text{♩}=55$ (0,89) | $\text{♩}=60$ (0,97) | $\text{♩}=47$ (0,76) |
| Гилельс | $\text{♩}=59$ (1,09) | $\text{♩}=76$ (1,4) | $\text{♩}=64$ (1,19) | $\text{♩}=48$ (0,89) | $\text{♩}=65$ (1,01) | $\text{♩}=45$ (0,83) |
| Гульд | $\text{♩}=51$ (0,79) | $\text{♩}=50$ (0,78) | $\text{♩}=51$ (0,8) | $\text{♩}=45$ (0,7) | $\text{♩}=50$ (0,78) | $\text{♩}=45$ (0,7) |

Рассмотрение числовых данных позволяет сделать следующие заключения:

1. Темп главной партии у всех исполнителей (кроме Гилельса) достаточно сходен.
2. В дальнейшем у Юдиной, Кемпфа и Гилельса темп в экспозиции в большей или меньшей степени оживляется, а Аррау и Гульда, напротив, замедляется.
3. Сопоставим темпы экспозиции и репризы (напомним, что характер изложения связующей, побочной и заключительной партий в репризе соответствует экспозиции. В табл. 9 приведено отношение темпов разделов репризы к соответствующим разделам экспозиции.

Табл. 9.

Соотношение темпов разделов репризы и экспозиции

| Исполнитель | Главная партия | Связующая партия | Побочная партия | Заключительная партия |
|-------------|----------------|------------------|-----------------|-----------------------|
| Кемпф | 1 | 0,97 | 0,96 | 0,91 |
| Юдина | 1,14 | 1,24 | 1,02 | 0,82 |
| Аррау | 0,8 | 0,96 | 0,98 | 0,92 |
| Гилельс | 1,09 | 1,24 | 1,12 | 0,88 |
| Гульд | 0,8 | 0,74 | 0,9 | 0,88 |

Мы видим, что в репризе темпы Юдиной и Гилельса быстрее, чем в экспозиции (за исключением заключительной партии репризы, в которой все осаживают темп). Аррау гораздо медленнее исполняет главную партию репризы (вариацию), но затем практически возвращается к темпам экспозиции. Кемпф почти точно повторяет темпы экспозиции. У Гленна Гульда в репризе происходит значительная осадка темпа.

4. Кемпф, Аррау и Гилельс возвращаются к темпу начала части в первом разделе коды, Юдина – во втором (дополнительная реприза главной партии), Гульд так и не обретает первоначального движения.

5. Наибольшее отношение максимального темпа к минимальному у Гилельса (1,65) и Юдиной (1,63), их темповый сценарий столь же схож, сколь велико различие в первоначальном темпе. Кемпф на протяжении всей части придерживается первоначального темпа, значительно отклоняясь от него только в разработке (ускорение темпа) и во втором разделе Коды (замедление). Аррау немного быстрее играет разработку, но осаживает темп в начале репризы и втором разделе коды. На протяжении всей части у Гульда отмечается замедление движения.

Все эти сухие факты говорят только о том, что большие мастера искусно пользуются изменением темпа для достижения своих целей. Но оценить эти цели мы можем, только перейдя в область субъективных оценок.

ДОПОЛНЕНИЕ 2. Соната N 29 Бетховена. 3-я часть (субъективная оценка слушателя)

Каждое из рассматриваемых прочтений очень интересно и, несомненно, принадлежит к числу высших достижений пианистов. Однако, слушая их игру и пытаясь сравнить, приходишь к выводу, что они играют разную музыку. Наверное, такова особенность некоторых произведений, видимо, высших достижений композиторского гения, – во многом меняться в зависимости от воли исполнителя. Именно воли, а не произвола. Подобное я уже отмечал при описании исполнений Сонаты N 12 и 2-й части Сонаты N 32. Отмечу, что во время записи 29-й сонаты Кемпфу и Гилельсу близилось к семидесяти, Аррау к восьмидесяти годам, Юдиной было 55 лет, а Гленну Гульд – около сорока. Наверное, разница в возрасте играла заметную роль в их отношении к этой музыке.

Вильгельм Кемпф – пианист очень тонкий, владеющий массой эмоциональных красок, но слово *appassionato* к его игре не подходит. Главную тему Кемпф играет тихо, с большим чувством, с оттенком грусти. Увлекательные фиоритурные связующей партии звучат элегично, тонко аккордовое сопровождение, затаенно и красиво в басу начинается побочная тема. Только в разработке чувствуется тревога и напряжение. Но вариация репризы вновь звучит мягко и плавно, с тихой печалью. Не разрушается это настроение и в связующей и побочной партиях, только в заключительной партии репризы звучат очень грустные ноты, чтобы в первом разделе коды вызвать ощущение тяжелого подъема, но возвращение главной темы звучит все так же грустно и певуче. Кемпф замечательно пользуется относительно небольшими темповыми сдвигами, прекрасно подводит слушателя к подъемам в разработке и начале коды, его игра доставляет огромное удовольствие, но за искренностью и тонкостью немного ощущается рациональный расчет – пианист ни на минуту не забывает, что и ему, и слушателю еще предстоит Большая Фуга.

Совершенно по иному слышит и исполняет эту музыку Клаудио Аррау. Аррау тоже пианист высочайшего интеллекта и рассудочное начало в его игре очень сильно, но 29-я соната – это не та музыка, где Аррау сдержан и неприступен. Главная тема играет тихо, с большим чувством. Но уже связующая, в которой пианист замедляет темп, звучит страстно, со скорбной мольбой. Басовые ноты побочной очень суровы, и эта суровость сохраняется до конца экспозиции. В отличие от Кемпфа, разработка у Аррау звучит замедленно, с чувством напряженного ожидания. И это ожидание сменяется в репризе трагическими звуками. Аррау берет медленный темп. Аккорды в левой руке – ритм траурного шествия, предельно выразительна линия правой руки. В связующей партии пианист возвращается к темпу экспозиции, но эмоциональная окраска иная – безнадежное отчаяние. Далее все идет к спаду, к смерти, во втором разделе коды звучит тихий хорал и потом остановка, движение истлевает. После такой игры не хочется думать о метрономе.

29-я соната звучала и на последнем концерте Эмиля Гилельса в Москве и стала достойным завершением творческой жизни этого большого художника. Гилельс начинает 3-ю часть медленно и скорбно, с оттяжками. Исполнение экспозиции – это только предыстория, Гилельс скорее строг и сдержан, а разработка звучит совсем отрешенно. Настоящее открытие начинается в репризе. В вариации (главная партия) пианист играет сильно, трагично, как и Аррау он подчеркивает ритм шага, но более скорый темп, чем у Аррау, делает музыку более динамичной, отнюдь не траурной. В связующей партии Гилельс не стесняется патетики, но в побочной теме напряжение спадает, музыка звучит таинственно. Кульминация наступает в первом разделе коды, который звучит очень грозно и мощно.

Юдина, в отличие от своих коллег, гораздо больше видит 3-ю часть в общем контексте Сонаты. В ее Сонате нет трагических нот, это *сильная* музыка, полная сильных страстей. Главную тему Юдина исполняет очень возвышенно и значительно, с большим чувством. В связующей партии пианистка сразу берет более скорый темп, она всегда предпочитает решительный первый шаг к вершине (см. анализ Сонат NN 12 и 32). В этой связующей партии – антитеза сдержанности главной. Это героическая музыка, которая напоминает героические генделевские партии в «Ринальдо». Страстная игра, такого

appassionato другие исполнители не достигают. В побочной теме темп ускоряется, но напряжение становится скрытым, мелодия в басу звучит с угрозой. Взволнованная музыка разработки приводит к репризе. Юдина играет вариацию довольно подвижно, но этого не замечаешь. Аккорды в левой руке никак не маркируются, напротив – это хоровое пение, это своеобразный кантус фирмус, который оплетает выразительный узор в правой руке. Никакой траурной скорби! И в связующей теме снова патетика, Юдина не боится менять авторскую динамику, играя форте. Только во втором разделе коды (дополнительная реприза) Юдина восстанавливает равновесие, возвращаясь к первоначальному темпу. Это равновесие кажущееся, это только посыл к началу Фуги... Юдина не дает слушателю отдохнуть, она играет нерасчетливо, она не боится долгого напряжения, ее эмоциональный напор даже в этой медленной музыке поражает. Но Юдиной ни к чему были расчеты – она знала свою силу, свою способность держать слушателя в величайшем эмоциональном напряжении.

Столь непохожие исполнения... Кто из них ближе к Бетховену? Ответить на этот вопрос невозможно, потому что все интерпретации полны *высшей логики* этой музыки. Секрет этой музыки в ее многозначности.

Надо написать и о Гленне Гульде. Гульд бравировал тем, что он играет неправильно, поскольку правильных пианистов и без него много. 29-я соната в исполнении Гульда производит огромное впечатление, но, слушая музыку внимательно, анализируя исполнение, видишь, что Гульд каким-то чудом умудряется не разрушить это впечатление своими придумками. Главную тему Гульд играет довольно подвижно, великолепно «оркеструет» тему, выявляя две инструментальные краски (вторая связана с энгармонической модуляцией в соль мажор). Связующая партия обращает на себя внимание отрывистым, но мягким аккомпанементом, настоящее пиццикато, орнаментированная тема звучит созерцательно, тихо. В побочной теме Гульд решает исправить Бетховена, его совершенно не интересует мелодический голос (исполняемый в басу правой рукой), все внимание пианиста обращено на фигурацию, музыка звучит как инвенция Баха. Завершается экспозиция мертвенно и медленно. После разработки Гульд играет вариацию очень равномерно и печально. Для него верхний голос – главный, голос этот играется по всем канонам барочного исполнения, очень красиво и ровно, но почему-то возникает неприятная ассоциация: «Однозвучно звенит колокольчик...» В связующей партии эффект пиццикато не возникает, аккорды гораздо определеннее, чувствуется ритм сарабанды. А там где Бетховен указывает *molto appassionato*, просто ничего не происходит. В побочной теме снова звучит длинная инвенция триолями шестнадцатых, далее музыка теряет движение и становится совершенно мертвенной. Но Гульд - это не просто экспериментатор, он – великий музыкант. В коде 1-й раздел он завершает мощной кульминацией, на которую без ферматы наступает, как рок, главная тема, исполняемая фортиссимо (у Бетховена пианиссимо) и это производит потрясающее впечатление, которое заставляет простить все неудачные попытки привить Бетховену барочный стиль.

Заключение

Проведенное исследование показало, что практика крупных исполнителей очень мало совпадает с нормами фортепианной педагогики. Ученая цифирь, которой должна по мере возможности прирастать любая наука, служит только для того, чтобы отличать доказанное от недоказанного, аксиому от гипотезы, главное от второстепенного, причину от следствия, правду от лжи. Наука дает возможность доказывать доказуемое и не пытаться выдавать недоказуемое за доказанное.

Великие мастера во все времена свободны. Юдина среди них. В применяемых ею приемах она не одинока. Юдина никогда не была диссидентом в фортепианной игре. Выше мы установили на примере сочинений Бетховена, что именно в случаях максимального разрыва с традицией Юдина удивительно логична, и эти моменты не только не являются исполнительским произволом, но, напротив, обусловлены строем исполняемой музыки в юдинском понимании.

Искусство Юдиной было выражением ее личности. Раскрытие технологии ее пианизма помогает нам избавиться от навязанных нам поверхностных суждений, но ни на йоту не приблизит нас к постижению тайны ее магического воздействия. Эта тайна в конечном счете в ней самой.

Юдина, будучи современницей Шостаковича и Кафки, была человеком иной поры. При этом она не отстранялась от своего времени, стремилась постичь смысл происходящих событий. Но Бог создал ее иной. Она несла в себе мир художника эпохи Возрождения, и единственное сравнение, которое мне приходит на ум – это сравнение ее с великим Андреа Мантенья.

Юдина особенная. Особенная даже среди особенных людей. Это не ее преимущество. Просто она такая.

Март 2002 года