

Юлия Вячеславовна Бунтова – пианист, концертмейстер,
ассистент-стажёр по направлению подготовки 53.09.01 Искусство
музыкально-инструментального исполнительства –
Сольное исполнительство на фортепиано
Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова,
преподаватель и концертмейстер колледжа при Петрозаводской
государственной консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
buntova-yulia@rambler.ru

Julia V. Buntova – pianist, accompanist,
postgraduate student enrolled in the postgraduate training program
53.09.01 «Art of instrumental music performance – solo piano performance»
at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire,
teacher and accompanist at the college of the
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russia),
buntova-yulia@rambler.ru

УДК 786.2

DOI 10.61908/2413-0486.2019.17.1.48-71

РЕДАКТОРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ А. Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕРА
НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ № 21 ОП. 53 Л. БЕТХОВЕНА

EDITORIAL ACTIVITIES BY ALEXANDER GOLDENWEISER
THROUGH THE EXAMPLE OF THE SONATA NO. 21 OP. 53
BY LUDWIG VAN BEETHOVEN

Аннотация

В настоящей статье рассматривается редакция сонаты № 21 оп. 53 Л. Бетховена, выполненная А. Б. Гольденвейзером. Сравнение с уртекстом, а также с редакциями этого сочинения, принадлежащими Г. Бюлову и А. Шнабелю, демонстрирует основные принципы редакторской деятельности А. Б. Гольденвейзера.

Abstract

This article covers the edition of the musical score of Sonata No. 21 op. 53 by L. Beethoven, performed by Alexander B. Goldenweiser. The comparison with the urtext and other revised editions of this work by H. Bülow and A. Schnabel

demonstrates the basic principles of the editorial activity by Alexander B. Goldenweiser.

Ключевые слова: Л. Бетховен, А. Б. Гольденвейзер, Г. Бюлов, А. Шнабель, редакции, соната № 21, op. 53

Keywords: Ludwig van Beethoven, Alexander B. Goldenweiser, H. Bülow, A. Schnabel, editions, Sonata No. 21, op. 53

Александр Борисович Гольденвейзер (1875–1961) – выдающийся советский и российский пианист, педагог, композитор и общественный деятель. Он известен также как редактор значительного числа музыкальных сочинений. Под редакцией Александра Борисовича вышли многие произведения Баха, Бетховена, Гайдна, Моцарта, Листа, Скарлатти, Рахманинова, Чайковского, Шумана. Настоящая статья посвящена принципам редакторской деятельности А. Б. Гольденвейзера.

Согласно словарям, слово «редакция» имеет несколько значений. В связи с музыкой из них наиболее актуальны два: «1. Процесс обработки редактором авторского произведения для публикации (синонимы: редакция – итог, результат; редактирование – процесс обработки текста). 2. Вариант текста литературного произведения, получившийся в результате его переработки автором или каким-либо другим лицом» [4, с. 55].

Работа редактора сложна и требует глубоких знаний о музыкальном искусстве. Смысл её заключается в том, чтобы упростить переход информации от композитора к исполнителю, а затем к слушателю. В то же время, как у исполнителя, так и у редактора есть своё уникальное субъективное видение того или иного произведения, а также свой взгляд на творчество разных композиторов. Поэтому очень важно, чтобы редактор был точным посредником и отдавал приоритет замыслу композитора.

Безусловно, в каждой исторической эпохе есть определённая исполнительская «мода», которая оказывает влияние на манеру редактора и исполнителя. Однако труд редактора будет служить ещё многим поколениям исполнителей, с которыми также будут меняться особенности слухового восприятия людей, поэтому важно сохранить именно то, что хотел выразить композитор.

Редактирование появилось в связи с потребностью сохранения, расшифровки и передачи полного спектра смыслов, заключённых в авторском тексте. Л. В. Булгакова, комментируя словесно-литературное редактирование, пишет: «... человек не всегда использует абсолютно весь имеющийся набор слов, но когда говорящий заинтересован, чтобы информация была воспринята, речь его становится яркой, ясной, понятной, обладает целесообразной структурой и упорядоченностью в соответствии с целью передачи информации» [4, с. 55]. По своей сути редактирование в музыке имеет ту же основу и преследует похожие цели.

Музыкальное редактирование появилось в связи с первой нотацией. Людям требовалась определённая система, которая будет служить для сохранения музыкальных произведений. С течением веков нотация получила огромное развитие, увеличила количество знаков, стала точнее отображать музыку на бумаге. Согласно Л. В. Булгаковой, «Письменная фиксация нотного текста также имеет несколько форм – графическую (запись нот и их метрических параметров) и вербальную (словесные пояснения)» [4, с. 56].

Профессиональные редакторы в современном понимании этого значения появились не сразу. Исторически редакторам предшествовало ремесло переписчика. То есть после того, как композитор изложил на бумаге конечный вариант своего произведения, он отдавал его в руки переписчика. Его дело требовало кропотливого труда, внимания и работы вручную. Тем не менее, это не служило гарантией того, что в тексте не будет ошибок и разного рода

неточностей. Также существовали специальные корректоры, целью которых было минимизировать погрешности.

Импульсом для развития музыкального редактирования послужил технический прогресс и появление книгопечатания. В XV веке в Западной Европе появились первые печатные ноты. Наряду с этим музыка становилась всё более доступной широким массам населения и стала частью культурной части жизни общества. Всё это послужило тому, что профессия редактора переросла от простой корректировки в новую сферу музыкального искусства.

Нельзя обойти вниманием и эволюцию клавишных инструментов. До XVIII века в руках композиторов были орган, клавесин и клавикорд, каждый со своими специфическими особенностями. С появлением в 1709 году фортепиано композиторы смогли использовать в своих сочинениях больший спектр динамических оттенков и новые приёмы звукоизвлечения, что, безусловно, повело за собой отображение этого в нотной записи.

Ещё один важный фактор в становлении профессионального редактирования – распространение музыкальной педагогики. В XVII–XVIII веках постепенно складывались определённые требования к учащимся, что влекло за собой потребность в издании учебно-методических материалов.

Примерно в это же время появляются пособия и сборники по расшифровке украшений барочной музыки, благодаря чему были систематизированы многие знания о специфике её игры. Перед редакторами встал вопрос о том, как адаптировать музыку барокко для фортепиано. Здесь требовались специальные знания и глубокое изучение проблемы. Исполнителям требовались комментарии, касающиеся динамики, темпов, педали, украшений. Мнения редакторов также могли разниться: одни досконально выписывали украшения, другие оставляли свободу выбора за исполнителем. Также имели место варианты исполнения и словесные комментарии.

В XIX веке произошло заметное усложнение музыкального текста, увеличились технические требования к исполнителям. Композиторы выписывали большое количество пассажей, украшений, аккордов, трудно изложенной фактуры. Для игры в быстрых темпах и максимально удобного чтения текста редакторы выписывали аппликатуру. Отметим, что в период романтизма редакторам позволялась наибольшая свобода, они были вольны изменять авторские указания, пытаясь соответствовать духу времени.

Позднее на редакторов легла ответственность за защиту и сохранение авторских прав. Композиторы уже не позволяли вносить в свой текст изменения и указания к исполнению.

Редакторская сфера деятельности в России к XX веку не имела большого масштаба и требовала развития. У Гольденвейзера впервые мысль о редактировании возникла в 1905 году: «В то время в России существовала лишь одна редакция фортепианных произведений Шумана, принадлежащая М. Балакиреву и Н. Рубинштейну» [8, с. 99]. Гольденвейзер взял на себя огромный труд, который служит примером и своего рода эталоном редакторского мастерства.

Александр Борисович Гольденвейзер – пианист интеллектуального склада. Строгий, аналитический подход характерен и для его редакторского стиля. Отметим, что ранние работы Гольденвейзера-редактора были своеобразной творческой лабораторией и несколько выделяются на фоне остальных. Для них характерна существенная свобода и вольность изложения, особенно это касается лигатуры. В дальнейшем для Гольденвейзера стала свойственна педантичность и внимание к деталям.

Основная цель работы А. Б. Гольденвейзера заключалась в максимальной помощи исполнителям. Он пытался не только преподнести авторский текст, но и расшифровать его.

Гольденвейзер уделил большое внимание изучению старинной музыки, а также специфике украшений. Предварительная работа включала в себя

знакомство не только с многочисленной литературой по этим вопросам, но и с мнениями различных современников-исполнителей. Особо им подчёркивалась важность работы с контекстом, стилевыми и жанровыми особенностями. Выписывая украшения мелким шрифтом, Гольденвейзер оставлял понимание того, где текст автора, а где редактора. Такой способ записи позволял исполнителю изменить предложенное редактором украшение на другое.

В вопросах аппликатуры Александр Борисович полагался на естественность и удобство во время игры. В основе лежат строение фраз и мотивов, учитываются полифонические элементы, соотношения и функции голосов. Для технически сложных пассажей Гольденвейзер рекомендовал симметричную аппкатуру.

Ещё один важный аспект редактур А. Б. Гольденвейзера – педаль. Гольденвейзер-редактор обращал внимание на то, что грамотная педализация является тонкой слуховой работой пианиста. Она представляет собой результат мастерства исполнителя, его самоконтроля и часто проходит на бессознательном уровне. Также играют роль возможности различных инструментов и акустические изменения. Поэтому педализация – это одна из труднейших областей в редакторской деятельности, которую очень сложно отобразить в нотах. Как итог, Гольденвейзер разграничивает понятия «художественной» и «простейшей» педали. К первому виду он относит тот конечный результат педализации, который мы слышим в концертном исполнении. К «простейшей» педали относится та, без которой нельзя обойтись: необходимый минимум, от которого будет отталкиваться исполнитель, и именно этот минимум фиксируется в нотном тексте редактором.

Итак, мы рассмотрели черты характерные для редакторской деятельности Гольденвейзера в целом. Безусловно, эти принципы являются основополагающими и для редактур фортепианных сонат Бетховена. Первая их редакция была опубликована в 1937 году. Данный вариант, как правило, не

используется исполнителями. Позднее, в 1963 году вышел второй вариант редакции с изменениями в лигах, педали, аппликатуре, а также с комментариями. Редакторские пометки здесь отображены мелким шрифтом, а авторские – крупным.

А. Б. Гольденвейзер с восторгом отзывался о творческом наследии Бетховена. «Каждое произведение Бетховена – живой, естественно развивающийся организм, все части которого соподчинены основной идее целого, в котором нет ничего лишнего, ничего недосказанного», – писал он [2, с. 145].

Помимо труда Гольденвейзера существуют и другие редакции фортепианных сонат Бетховена, наиболее известные среди них принадлежат Б. Вальнеру с аппlikатурой К. Хансен (на основе уртекста), Ф. Лямонду, К. Мартинсену, А. Шнабелю, Г. Бюлову. Также известна характеристика сонат, сделанная К. Черни. Она представляет особую ценность, так как Черни был учеником Бетховена. Также значима редакция И. Мошелеса, возникшая в итоге знакомства с композитором. Мошелес пытался всячески обогатить музыку, вставляя в текст свои дополнения, основанные на воспоминаниях о том, как играл сам Бетховен. Д. Благой отмечает: «Интересно, что метрономические обозначения обоих музыкантов, лично общавшихся с Бетховеном, – Черни и Мошелеса, почти нигде не совпадают, что лишний раз доказывает условность и приблизительность восприятия ими бетховенского исполнения» [3, с. 276].

Ещё одна известная редакция принадлежит Ф. Листу. Он практически не давал словесных пояснений, зато активно пользовался динамикой. Говоря об этой редакции, Гольденвейзер обращал внимание на некоторые вольности по отношению к тексту, что было модно в то время. Так, например, Лист самостоятельно добавил два мелодических звука в конце сонаты op. 109 [3, с. 276].

В редакции последних двенадцати сонат Г. Бюлова тоже есть вольные изменения бетховенского текста и штрихов. Однако он довольно тонко смог

описать художественный образ музыки, дать полезные указания и варианты аппликатуры. А. Шнабель говорил о том, что сам Бетховен небрежно расставлял лиги и акцентировку, что, по его мнению, оставляет исполнителю свободу выбора. Ф. Лямонд был более строг к тексту, однако в его редакции встречаются верхние и нижние звуки, которые не существовали на инструменте времён Бетховена.

В предисловии к сборнику Гольденвейзер подробно описывает многие нюансы редактуры, особенности уртекста. Например, отмечает, что Бетховен практически не делал указаний, касающихся аппликатуры и педали. Там, где эти указания всё-таки есть, они в точности сохранены Гольденвейзером и отмечены в примечаниях: «Сохранены и обозначения мелизмов, сделанные Бетховеном; на прибавочных строках выписана их расшифровка соответственно тому, как эти украшения исполнялись во времена Бетховена» [7, с. 5].

Помимо этого, А. Б. Гольденвейзер даёт примечания к каждой из сонат. В них входят характеристика стиля, содержания, структуры и др. Гольденвейзер поясняет: «Я не избегаю многократных повторений некоторых указаний, так как не всякий, читающий примечания к одной из сонат, будет читать примечания к другим сонатам» [7, с. 5].

Педализация в бетховенских сонатах минимальна. Исполнитель выбирает вариант конечной педализации сам, так же как и соответствующие этому тонкости: глубину и скорость нажатия, особенности снятия и др.

Подробнее особенности редакции Гольденвейзера рассмотрим на примере сонаты № 21 C-dur op. 53, одной из самых известных и сложных для исполнения бетховенских сонат. Согласно Н. И. Голубовской, «Как и некоторым другим бетховенским сонатам, ей произвольно присвоено название (“Аврора”), которого у Бетховена нет» [5, с. 156]. А. Б. Гольденвейзер отмечает, что музыка не противоречит названию, поддерживает созидание с природой, которая была очень любима композитором, а также содержит черты

романтизма. Далее мы сравним редакцию Гольденвейзера с уртекстом, а также трудами Шнабеля и Бюлова. Последние внесли свой огромный вклад, изучали нюансы редактуры и были прекрасными пианистами. Так, известен факт того, что Бюлов в 1880 году смог исполнить пять последних, сложнейших сонат Бетховена несколько раз в одном концерте. В 1927 году Шнабель впервые сыграл все 32 сонаты Бетховена в цикле концертов. Редакции Шнабеля и Бюлова пользуются популярностью у исполнителей и представляют разные взгляды, интересные для анализа.

Первая часть сонаты № 21 оп. 53 написана в форме сонатного аллегро и проникнута энергичной пульсацией. Для неё характерно большое разнообразие ритмических рисунков и частая смена длительностей. Гольденвейзер обращает внимание на то, что исполнителю очень важно не потерять движение и внутренний пульс этой части. Также Гольденвейзер подробно описывает структуру каждой партии и тональные соотношения между ними.

Указания темпов для каждой из частей совпадают с указаниями в уртексте. Анализируя редакцию Гольденвейзера, будем отталкиваться от уртекста и сравнивать её с другими редакциями. Так, в версии Бюлова существует два выписанных метронома для первой части. Один на четверть, равную 152 для побочной партии, а другой – на 168 для остального материала. Шнабель занижает темп в побочной партии (от 176 до 160), после чего наращивает темп снова. Также он выписывает метрономы для замедления при переходе к репризе. Такое вольное обращение с темпами, безусловно, приведёт к потере пульсации и движения, о чём упоминает Гольденвейзер.

Прежде всего хотелось бы отметить визуальное распределение фактуры между руками. В уртексте строчка правой руки иногда пишется слитно с фактурой левой. Это заметно уже с первого такта. Гольденвейзер не делает таких скачков и перемещений. Там, где правая рука должна играть в нижнем регистре, он, как правило, меняет ключ. Таким образом, строчка правой руки остается служить ей, что визуально удобнее для чтения текста.

Что касается педализации – на протяжении всей части в уртексте указаний по этому поводу нет. Н. И. Голубовская в своей книге «О музыкальном исполнительстве» отмечала: «Педальные указания Бетховена редки. Это не означает, что в остальных случаях следует играть без педали. Просто он указывает её обычно только в противоречивых случаях, т. е. там, где она изменяет фактурную запись» [5, с.102].

В редакции Гольденвейзера педализация расписана довольно подробно. Безусловно, она является минимально необходимой, однако редактор уточняет здесь многие нюансы: длину педали, частую подмену на меняющихся гармониях в побочной партии, запаздывающую педаль после взятия звуков.

Для сравнения в редакции Шнабеля педальных указаний в разы меньше. За редким исключением он выписывает варианты запаздывающей педали, что можно найти в побочной партии (с т. 35) и в разработке (с т. 112).

Далее рассмотрим штрихи. Для обозначения *staccato* Гольденвейзер использует привычную для всех исполнителей точку. В уртексте же проставлены клинышки. Это можно заметить уже в третьем и четвёртом тактах на концах лиг. Сами лиги композитора в точности сохранены Гольденвейзером. Он добавляет их буквально в нескольких моментах: см. тт. 45–46 и 272–275. Отметим, что специфика этих мест такова, что игра *legato* подразумевается здесь в любом случае.

В редакции Шнабеля добавленных лиг в разы больше. Он склонен объединять длинные группы шестнадцатых, как, например, в тт. 9–11, делая лигу фразировочной. Но, несмотря на увеличение количества лиг, музыка, по сути, остается одинаковой. Выписана лига или нет, грамотный исполнитель будет её использовать. Исключением является эпизод в редакции Шнабеля, где он ставит *non legato* для левой руки (начиная с т. 96).

В первой части сонаты Бетховен использует две технически сложные трели: одну в экспозиции (тт. 72–73), другую в репризе (тт. 233–234).

Гольденвейзер даёт им расшифровку и точно выписывает выход из трели. В редакциях Шнабеля и Бюлова она сохраняет вид, идентичный уртексту.

Небольшая разница касается также форшлагов. В уртексте они всегда не перечёркнуты. Как отмечает Гольденвейзер, «В разные эпохи мелизмы исполнялись по-разному. Часто и композиторы делали записи, допускающие различные толкования. Бетховен, например, почти никогда не перечёркивал форшлаг, хотя нередко характер музыки подсказывает их короткое исполнение» [8, с. 100]. Гольденвейзер в начале экспозиции форшлаг перечёркивает, а далее этого не использует. В редакции Шнабеля все форшлаг перечёркнуты.

Аппликатура в уртексте присутствует, но её не много. Гольденвейзер проделал огромный труд, выписав большое количество аппликатуры. Здесь проявляется его педагогический опыт, все варианты понятны и удобны на практике. Безусловно, на конечный вариант выбора аппликатуры влияют физиологические особенности каждого пианиста. Однако отметим, что аппликатура, предложенная Гольденвейзером, достойна внимания и будет способствовать удобной игре в быстром темпе.

В основе аппликатуры лежат естественность, экономия движений и принципы позиционной игры. В побочной партии выбор пальцев подчиняется штриху *legato*. Гольденвейзер соединяет верхний голос при помощи чередования пятого и четвёртого пальцев. Таким образом, мелодическая линия звучит непрерывно и осуществляется *legato* между аккордами и интервалами.

Начиная с т. 43, побочная партия обрастает триольными восьмыми. Здесь скрытая мелодия в правой руке проходит половинными и четвертными длительностями. Чтобы она прозвучала внятно, Гольденвейзер выделяет её с помощью первого пальца.

Первая часть сонаты, безусловно, является виртуозной. При этом в нотном тексте есть не совсем удобные для пианиста смены фактуры. В таких случаях исполнителю либо требуется определённое время на разучивание таких

моментов, либо использование хитростей аппликатуры и распределения между руками. В т. 258 в правой руке – один из примеров неудобного перехода. В варианте уртекста группа шестнадцатых начинается с четвёртого пальца. Из этого следует, что при подвороте на первый палец нужно будет пропустить второй (пример № 1):

Пример № 1

Бетховен. Соната № 21 оп. 53, 1 часть, уртекст (тт. 256–259)



Гольденвейзер предлагает первоначально начать с третьего, чтобы пальцы шли подряд, что является более удобным в быстром темпе (пример № 2):

Пример № 2

Бетховен. Соната № 21 оп. 53, 1 часть, ред. А. Б. Гольденвейзера
(тт. 256–258)



А. Б. Гольденвейзер не всегда положительно относился к распределению фактуры между руками. Он говорил о том, что в таких случаях может теряться

смысл того или иного места. Тем не менее, единственный вариант решения такой проблемы предложен в уртексте как раз там, где происходит неловкий переход в т. 203. Здесь исполнителю предлагают перенести буквально одну ноту из правой руки в левую. В редакции Гольденвейзера этого нет. Далее возникает вопрос: может ли конкретно это изменение упростить игру? Наверное, ответ каждого пианиста будет разным в зависимости от его физиологических особенностей и технического уровня.

Ещё один важный элемент первой части – это ферматы, первая из них встречается в т. 13. В комментариях к сонате Гольденвейзер говорит: «Остановка движения после шестнадцатых не должна сопровождаться изменением основного темпа. Фермата равна приблизительно двум лишним четвертям» [7, с. 159]. А. Б. Гольденвейзер объясняет, что ферматы – это не остановки, время продолжает своё движение и важно не потерять пульсацию части. Для сравнения в редакции Шнабеля фермате предшествует замедление. Он намеренно меняет метроном за такт до ферматы. Тем самым происходит очень большое растяжение по времени (пример № 3):

Пример № 3

Бетховен. Соната № 21 оп. 53, 1 часть, ред. А. Шнабеля (тт. 11–13)



Подобное происходит и в репризе. В коде сонаты также присутствует череда фермат. Здесь Шнабель не только меняет метроном, но и добавляет указание *semplice e tranquillo* (тт. 288–289).

Отметим, что весь эпизод коды с ферматами (тт. 282–294) выписан Бетховеном крупными длительностями. Некая остановка времени происходит естественным путем за счёт половинных, целых и фермат в том числе. Поэтому намеренное расширение способствует нарушению естественного хода музыки.

Далее рассмотрим динамические указания. Гольденвейзер в своей редакции точно фиксирует все замечания, данные Бетховеном. У Шнабеля есть небольшие отличия. Он ставит *diminuendo* в четвёртом такте. При этом получается довольно странный динамический план: *pp* – *diminuendo* – *pp*. Однако чтобы уменьшить звучность, требуется до этого её увеличить. Наверное, Шнабель хотел указать здесь исполнителю на то, что следует аккуратно исполнить конец фразы (пример № 4):

Пример № 4

Бетховен. Соната № 21 оп. 53, 1 часть, ред. А. Шнабеля (тт. 1–7)



В варианте Бюлова гораздо большее количество «вилочек». С т. 29 над каждым звеном арпеджио он ставит акценты. Интересны его словесные указания. Так, в разработке, начиная с т. 96, он надписывает тембр духового инструмента над каждым мотивом. В его «оркестре» чередуются звучания фагота, флейты, кларнета и гобоя. Пытаясь внести разнообразие в спектр

характеров разработки, Бюлов добавляет свои указания: *dolcissimo*, *risoluto* и *con fuoco* (тт. 104, 110 и 112 соответственно).

Вторая часть по своей сути не является самостоятельной, она представляет собой интродукцию и переход к рондо, поэтому Гольденвейзер склонен считать эту сонату двухчастной.

Начнем с указаний темпа. Как в уртексте, так и у Гольденвейзера ставится указание *Adagio molto*. Оно также присутствует в редакциях Бюлова и Шнабеля, однако они также выставляют и метрономы. У Шнабеля восьмая равна шестидесяти, а у Бюлова – сорока четырём. Заметим, что объём второй части весьма невелик, поэтому выбор темпа во многом влияет на будущий характер интродукции.

Бюлов и Шнабель склонны делать замедление в последних трёх тактах части. Бюлов даёт указание *poco ritenuto*, а Шнабель сначала указывает *molto tranquillo*, а затем *poco ritenuto*. Гольденвейзер склоняется к единому темпу для всей части.

Педальных указаний в этой части Бетховен не оставил. У Гольденвейзера выписаны основные принципы педализации. Он отталкивается от мелодии, пытаясь не затуманить её соседними звуками. В комментариях он пишет: «Педаль на третьей и шестой восьмой первого и других аналогичных тактов необходимо снимать, чтобы не затемнить мелодического течения верхнего голоса...» [7, с. 162]. Также он выписывает частую подмену педали в тт. 10 и 14, где существует опасность слияния звуков в секунды и другие интервалы. В тт. 8 и 16 Гольденвейзер рекомендует играть мягко и без педали, чтобы бас и аккорд не связывались между собой. Определённую прозрачность этой части добавляют паузы. Выбор педали у Гольденвейзера также построен на том, чтобы их сохранить.

В редакции Шнабеля педализация выписана подробно, в отличие от Бюлова. У последнего она встречается лишь в конце части. Шнабель рекомендует играть тт. 8 и 16 с педалью на октаву в басу. И ещё одно

замечание, отличное от Гольденвейзера, касается девятого такта. Там на аккорды одной гармонии Шнабель пишет единую педаль.

Штрихи Гольденвейзера и уртекста идентичны. Шнабель добавляет лигу в т. 17 от *dis* к *e*. За этим следует похожий случай. Наверное, редактор хотел усилить тяготения между нотами и показать разрешение. Также Шнабель ставит длинную фразировочную лигу для левой руки в тт. 24–25.

Бюлов также добавлял свои лиги к бетховенским. С первого такта мы видим небольшие лиги в правой руке от *c* к *a* и от *a* к *dis*. Во всех подобных случаях он сохраняет эту штриховую формулу. Интересны его лиги в самом конце части. Он ставит точки и лиги для левой руки. Понятно, что физически октаву и аккорд соединить невозможно. Скорее, Бюлов указывает на смысловое тяготение между ними.

Из украшений Бетховен прибегает в этой части к форшлагам. В комментариях к сонате Александр Борисович обращает внимание на этот вопрос и говорит о том, что в данном случае они должны исполняться одновременно с басом. То есть непосредственное их взятие происходит вместе.

Далее сравним аппликатуру Бетховена и Гольденвейзера. У последнего она более подробна. Остановимся на шестом такте. В уртексте предлагается сыграть интервал в правой руке с четвёртым пальцем (пример № 5):

Пример № 5

Бетховен. Соната № 21 оп. 53, 2 часть, уртекст (т. 6)



Заметим, что в этом случае дотянуться от *g* к уменьшенной квинте практически невозможно. Не прервать лигу в этом месте сможет только пианист с большой растяжкой. Гольденвейзер заменяет здесь четвёртый палец на второй. Тем самым сложность устраняется, и лига становится более гибкой.

В плане динамики обратим внимание на т. 24. В комментариях к этой части Гольденвейзер говорит о том, что «*crescendo* следует довести до довольно значительной степени силы» [7, с. 162]. Возможно, именно поэтому он ставит обозначение *decrescendo*, немного позже. Гольденвейзер здесь как бы подталкивает к тому, чтобы какое-то время поддержать накопившуюся энергию, а затем постепенно уменьшать звучность. Указания, касающиеся акцентировки, строго соблюдены Гольденвейзером.

В редакции Шнабеля присутствует градация динамики от *ppp* до *ff*. Первый раз на *ppp* звучат аккорды во втором такте. Получается своеобразное разрешение вопросительных интонаций первого такта. То же самое происходит в других подобных случаях. Если в т. 24 Гольденвейзер не указывает конкретный верхний порог, до которого должно доходить *crescendo*, то Шнабель ставит *ff* и указание исполнять это экспрессивно.

В сравнении с Бюловым стоит отметить ещё один момент. Гольденвейзер упоминает в комментариях, что в т. 17 должно произойти *subito piano*. Бюлов усиливает этот эффект за счёт левой педали. Ещё раз он даст это указание на последних тактах части.

В завершении интродукции звучит единственная нота *g* в правой руке на фермате. Гольденвейзер разрешает играть её *ad libitum*. В комментариях Шнабеля обращается внимание на *sforzando*. Он просит исполнять эту ноту мягко, в соответствии с предыдущей динамикой.

Третья часть (финал) написана в форме рондо. Темповое указание Бетховена *allegretto moderato* соблюдено каждым из рассмотренных редакций. Как и в предыдущих частях, Шнабель и Бюлов выставляют метрономы, где четверть на 112 и 108 соответственно у каждого из редакторов. В коде финала

темп меняется на *prestissimo*. Шнабель указывает метроном на целую длительность равную 88, а у Бюлова половинная равна 152.

Необходимо отметить, что Бюлов не стремится к темповому единству. В первом эпизоде он ставит *rosso piu animando*, доходя до метронома в 116 на четверть. Второй эпизод у него также звучит быстрее рефрена, уже на 120. С т. 221 устанавливается темп: на четверть – 108.

Третья часть – единственная в сонате, где Бетховен ставит педализацию. Заметим, что педаль здесь очень протяжённая и может включать в себя несколько тактов или даже строк. Гольденвейзер пишет по этому поводу: «Едва ли возможно на современных инструментах с их дрящимся звуком буквальное применение обозначенной Бетховеном педали» [7, с. 162]. Во времена композитора не было такого богатства звучания рояля, как сейчас. Поэтому, возможно, что тогда эта педализация была уместна.

Первая педаль, обозначенная Бетховеном в самом начале, снимается в восьмом такте. Гольденвейзер выписывает смену педали в зависимости от того, как меняется гармония в рефрене. При этом он оставляет бетховенский вариант напечатанным в скобках. В редакции Шнабеля сохранена педаль Бетховена и, более того, он настаивает в своих комментариях на её соблюдении. По мнению Шнабеля, бас должен быть слышен до вступления следующего. Бюлов же предлагает держать педаль в рефрене только на половину фразы.

Педализация Гольденвейзера в первом эпизоде выставлена в отличие от уртекста. Редактор в комментариях обращает внимание на синкопированные басы. Он говорит, что бас важно вовремя снять, так же как и педаль, которая берётся за триоль до него. Шнабель не выписывает педализацию в первом эпизоде, а Бюлов ставит её лишь на нескольких акцентах.

В втором эпизоде Гольденвейзер предлагает брать короткую педаль на начало каждой фразы. У Шнабеля и Бюлова этих указаний нет, как и в уртексте.

Начиная с т. 221, происходит обновление фактуры, и до следующего рефрена Бетховен выставляет длинные педали на несколько тактов. Шнабель здесь сохраняет авторскую педаль. У Бюлова она очень близка к бетховенской, за исключением нескольких смен. В коде принцип педализации у Гольденвейзера остаётся тем же. Длина педали менее протяжённая, чем у Бетховена, и смен её в разы больше.

Бетховенские штрихи сохранены Гольденвейзером. Шнабель выставляет дополнительные лиги для ломаных октав первого эпизода (с т. 62), а также ставит фразировочные лиги для левой руки в до-минорном эпизоде (с т. 176). Некоторые фразировочные лиги он добавил и в коде (с т. 403).

Для финала сонаты характерно использование большого количества трелей. Из комментария Гольденвейзера: «Известно, что Бетховен предпочитал исполнять такого рода изложение, не прерывая трели во время мелодических нот» [7, с. 162]. Безусловно, это очень сложно, поэтому редакторы предлагают различные варианты упрощения. Гольденвейзер предлагает играть трель в рефрене шестнадцатыми, с верхнего вспомогательного звука. При этом в момент взятия мелодической ноты трель не играется. Шнабель даёт сноску на возможное исполнение этой трели секстолями. В коде с т. 477 Бетховеном дана длинная, технически сложная трель. Гольденвейзер предлагает в комментариях упрощение, где трель будет исполняться восьмыми длительностями. Подобный вариант есть и в редакции Шнабеля. У Бюлова трель более мелодична, она исполняется секстолями и время от времени прерывается на акцентированные ноты и восьмые паузы. Гольденвейзер ссылается на это в своих комментариях. Интересна трель в тт. 511–514. У Шнабеля и Бюлова встречаются варианты упрощения с распределением между руками. Таким образом, трели между правой и левой рукой становятся аккордами. Однако Шнабель упомянул, что сам не пользуется этим вариантом на практике (пример № 6):

Пример № 6

Бетховен. Соната № 21 оп. 53, 3 часть, ред. А. Шнабеля (тт. 513–514)



В тт. 24–25 рефрена Гольденвейзер предлагает небольшое распределение между руками. Буквально четыре ноты из правой руки он предлагает играть левой. Тем самым, пассаж становится более удобным.

В редакции Бюлова даётся сноска на перераспределение фактуры первого рефрена. Он находит её полезной для пианистов с небольшой рукой, намеренных снизить усталость после нагрузки на правую руку от предшествующей длинной трели (пример № 7):

Пример № 7

Бетховен. Соната № 21 оп. 53, 3 часть, ред. Г. Бюлова (тт. 62–66)



Что касается упрощений фактуры, необходимо выделить эпизод с параллельными октавами с т. 465 в коде. Гольденвейзер говорит о том, что Бетховен подразумевает здесь игру *glissando*. Редактор считает, что это вряд ли исполнимо, поэтому предлагает распределить звуки октавы между руками (пример № 8):

Пример № 8

Бетховен. Соната № 21 оп. 53, 3 часть, ред. Гольденвейзера

(тт. 321–327)



Такой же совет мы найдём и в редакции Шнабеля.

Перейдём к аппликатурным различиям. Как и в других частях, Гольденвейзер увеличивает количество выписанных пальцев. Отметим несколько вариантов, предлагаемых в коде. Так, с т. 411 начинается нисходящая секвенция. Редактор предлагает играть каждое новое звено в правой руке с третьего пальца. У Бетховена же вариант с первого. Получается, что вариант уртекста симметричен. Вопросы удобства здесь индивидуальны для каждого исполнителя.

Ещё одна поправка внесена Гольденвейзером в пассажи с т. 442. У Бетховена встречаются весьма неудобные первые пальцы на чёрных клавишах. Все три рассмотренных нами редактора распределяют позиции по-другому, минуя это.

В редакции Шнабеля дана отличная от Гольденвейзера и Бюлова аппликатура для скачков в левой руке с т. 356. Шнабель оставляет скачок,

советуя на ноте «до» малой октавы взять третий или четвёртый палец. Отметим интересный факт, о котором говорил сам Шнабель: «Аппликатура в моей редакции часто выбиралась с целью заставить студента остановиться и задуматься. Трудная аппликатура иногда служит указанием на то, что данное место требует особого внимания» [9, с. 153]. У Гольденвейзера в этом месте первый палец с соответствующей большей экономией движений.

В вопросах динамики и акцентировки Гольденвейзер максимально близок к уртексту. Исключением послужит момент в т. 90. Бетховенские *ff* Гольденвейзер заменяет на *f*. Вероятнее всего, редактор хотел разнообразить два повторяющихся элемента. Также в т. 98 у Гольденвейзера отсутствует указание *forte*. В комментариях он оговаривает этот момент и считает, что конец фразы должен быть исполнен легко. Шнабель в этом месте пишет бетховенский вариант и мелким шрифтом своё *p*.

В редакции Шнабеля присутствуют указания *marcato*. Они относятся к тт. 80 и 84 первого эпизода, а также к началу второго. В т. 386 Шнабель предлагает усилить динамику до *fff*. Как и ранее, у Бюлова выставлено большее количество маленьких «вилочек» по принципу движения мелких мотивов.

Итак, мы рассмотрели основные различия между выбранными редакциями. Безусловно, каждая из них представляет собой огромный труд, значима для истории и внесла свой вклад в эволюцию музыкальной редактур. Исполнитель вправе останавливать свой выбор на том или ином варианте. Однако не стоит забывать, что каждая редакция требует предварительного исследования и сравнения с другими.

В одном из интервью Шнабель говорил: «Я редактировал тридцать две сонаты Бетховена в 20-х годах. Возможно, сейчас я сделал бы это иначе» [9, с. 153]. Шнабель отмечал, что тогда он был менее опытным в этих вопросах. Поэтому не стоит забывать о том, что со временем навыки мастерства редакторов совершенствовались. Помимо сонат Бетховена у Бюлова есть и другие редакции, например, Баха и Шопена.

В целом, нужно отметить тот факт, что Гольденвейзер также являлся отличным интерпретатором произведений Бетховена. Он видел в его творчестве реалистичность, жизненную энергию и целую эпоху, которая оказала огромное влияние на последующее развитие музыкального искусства. Его редакция наиболее близка к уртексту и особенно будет полезна для учащихся.

Работая над сонатами Бетховена практически всю свою жизнь, Гольденвейзер утверждал, что самое важное – не потерять связь между композитором и исполнителем. Редактор – посредник, который не должен нарушать эту связь. Он может только помочь исполнителю понять авторский замысел.

Итак, на примере сонаты № 21 ор. 53 мы проследили основные принципы редакции Гольденвейзера. Среди них: большое сходство с уртекстом; сохранение авторских штрихов и динамических оттенков; вариант необходимой педализации; разнообразие аппликатуры, основанное на удобстве и естественности движений.

Литература

1. А. Б. Гольденвейзер: ст., матер., воспом. / сост. Д. Д. Благой. М.: Советский композитор, 1969. 447 с.
2. А. Б. Гольденвейзер о музыкальном искусстве: сб. ст. / сост. Д. Д. Благой. М.: Музыка, 1975. 416 с.
3. Благой Д. Труд большого музыканта // Гольденвейзер А. Б. Тридцать две сонаты Бетховена. Исполнительские комментарии. М.: Музыка, 1966. С. 276–286.
4. Булгакова Л. В. Становление музыкального редактирования: историко-теоретический экскурс, 2011. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/stanovlenie-muzykalnogo-redaktirovaniya-istoriko-teoreticheskiy-ekskurs>. (06.09.2018).
5. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве. Л.: Музыка, 1985. 416 с.
6. Гольденвейзер А. Б. Воспоминания / сост. Е. И. Гольденвейзер. М.: Дека-ВС, 2009. 560 с.
7. Гольденвейзер А. Б. Тридцать две сонаты Бетховена. Исполнительские комментарии. М.: Музыка, 1966.
8. Николаева Т., Гинзбург Г. А. Гольденвейзер – редактор // Сов. музыка. 1958. № 1. С. 99–102.
9. Шнабель А. Ты никогда не будешь пианистом. М.: Классика XXI, 2002.

Нотные издания

1. *Бетховен*. Соната № 21, оп. 53, Уртекст. URL: http://classic-online.ru/uploads/000_notes/41700/41675.pdf. (12.09.2018).
2. *Бетховен*. Соната № 21, оп. 53 / ред. Г. Бюлова. Stuttgart, 1895.
3. *Бетховен*. Соната № 21, оп. 53 / ред. А. Б. Гольденвейзера. М.: Музыка, 1966.
4. *Бетховен*. Соната № 21, оп. 53 / ред. А. Шнабеля. М.: Музыка, 1983.

References

1. A. B. Gol'denvejzer: *st., mater., vospom.* [Alexander B. Goldenweiser: articles, materials, recollections]. Compiler D. D. Blagoj. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1969. 447 p.
2. A. B. Gol'denvejzer *o muzykal'nom iskusstve: sb. st.* [Alexander B. Goldenweiser about the art of music: collected works]. Compiler D. D. Blagoj. Moscow: Muzyka, 1975. 416 p.
3. Blagoj D. Trud bol'shogo muzykanta [The work of a great musician]. *Gol'denvejzer A. B. Tridcat' dve sonaty Bethovena. Ispolnitel'skie kommentarii* [Goldenweiser A. B. The thirty-two Sonatas by Beethoven]. Moscow: Muzyka, 1966, pp. 276–286.
4. Bulgakova L. V. *Stanovlenie muzykal'nogo redaktirovaniya: istoriko-teoreticheskij jekskurs, 2011* [The formation of musical editing: a historical theoretical insight, 2011]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/stanovlenie-muzykal'nogo-redaktirovaniya-istoriko-teoreticheskij-ekskurs>. (06.09.2018).
5. Golubovskaja N. I. *O muzykal'nom ispolnitel'stve* [About musical performance]. Leningrad: Muzyka, 1985. 416 p.
6. Gol'denvejzer A. B. *Vospominaniya* [Recollections]. Compiler E. I. Gol'denvejzer. Moscow: Deko-VS, 2009. 560 p.
7. Gol'denvejzer A. B. *Tridcat' dve sonaty Bethovena. Ispolnitel'skie kommentarii* [The thirty-two Sonatas by Beethoven. Comments on performance]. Moscow: Muzyka, 1966.
8. Nikolaeva T., Ginzburg G. A. *Gol'denvejzer – redaktor* [A. Goldenweiser – editor]. *Sov. Muzyka*. 1958. No. 1, pp. 99–102.
9. Shnabel' A. *Ty nikogda ne budesh' pianistom* [You will never be a pianist]. Moscow: Klassika XXI, 2002.

Music editions

1. *Bethoven*. Sonata No. 21, op. 53, Urtekst [Sonata No. 21, op. 53, Urtext]. URL: http://classic-online.ru/uploads/000_notes/41700/41675.pdf. (12.09.2018).
2. *Bethoven*. Sonata No. 21, op. 53 [Sonata No. 21, op. 53]. Edited by G. Bjulova. Stuttgart, 1895.
3. *Bethoven*. Sonata No. 21, op. 53 [Sonata No. 21, op. 53]. Edited by A. B. Gol'denvejzera. Moscow: Muzyka, 1966.
4. *Bethoven*. Sonata No. 21, op. 53 [Sonata No. 21, op. 53]. Edited by A. Shnabelja. Moscow: Muzyka, 1983.