

---

**Юлия Казанцева**

## ОБ ИСПОЛНЕНИИ ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕС ШЁНБЕРГА

Фортепианные произведения Арнольда Шёнберга (1874–1951) немногочисленны: их общее время звучания — чуть более одного часа. Хотя сам Шёнберг не играл на фортепиано<sup>1</sup>, он писал для этого инструмента в переломные, ключевые моменты своей творческой биографии, испытывая на нем новые идеи. Поэтому основные из традиционно выделяемых периодов творчества композитора (тональный, атональный, додекафонный) представлены теми или иными фортепианными сочинениями. Юношеские Три пьесы для фортепиано 1894 года отмечают начало творческого пути Шёнберга, которое прошло преимущественно «под знаком Брамса»: это вполне традиционная тональная музыка; она была благополучно забыта, и лишь с конца XX века некоторые пианисты стали ее играть и записывать. В Трех пьесах ор. 11 (1909) Шёнберг полностью отказался от тональности, и именно эти сочинения приняли на себя первый удар критики — непонимание, возмущение. Шесть маленьких пьес для фортепиано ор. 19 (1911), также написанные в технике свободной атональности, примечательны своим лаконизмом и афористичностью. Пять пьес ор. 23 и Сюита для фортепиано ор. 25 сочинялись одновременно (1920–23). В первом из этих циклов, сочетающем технику свободной атональности с элементами серийности, композитор экспериментирует с рядами различной протяженности, а во втором демонстрирует додекафонный метод в законченном виде. Две сложные додекафонные фортепианные пьесы ор. 33 были написаны по заказу: Пьеса ор. 33а (1929) — для последнего тома коллекции современной фортепианной музыки *Musik der Zeit* («Музыка эпохи»), изданной венским *Universal Edition*, Пьеса ор. 33b (1931) — для журнала «Новая музыка», выпускаемого в Сан-Франциско (см. [12, 14]). После этого Шёнберг уже не обращался к фортепиано как к сольному инструменту.

---

*Казанцева Юлия Александровна* — аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Если говорить не о методах композиции, а о фортепианном стиле зрелого Шёнберга (начиная с 1909 года), то при всех видимых различиях между его фортепианными сочинениями им присущи общие стилевые черты. Это предельная серьезность содержания; миниатюрность и классичность музыкальных форм; нерегулярный безакцентный ритм; отсутствие внешнего блеска, создаваемого стандартизированными виртуозными фигурациями. Но главная объединяющая стилевая черта заключается в тонкой полифонической разработке звуковой ткани. Фортепианные пьесы Шёнберга (как и вообще вся его музыка) требуют от исполнителя аналитического подхода. По словам Б. Асафьева, «восприятие сочинений Шёнберга очень трудно и почти невысказимо без аналитического ознакомления. При всех своих глубоких эмоциональных корнях это искусство интеллектуального порядка, искусство, приближающееся к сложнейшим философским системам» [1, 164]. Таким образом, можно говорить о неких общих требованиях к исполнению фортепианной музыки Шёнберга.

Хотя Шёнберг размышлял о проблемах интерпретации на протяжении всей жизни и даже приступил к работе над книгой о теории исполнения (*Zur Vortragslehre*), законченного учения в этой области он не создал. Некоторые высказывания композитора об исполнительстве можно обнаружить в письмах, статьях и сохранившихся в его архиве незавершенных заметках. основополагающие черты шёнберговской теории исполнительства обсуждаются в статье О. Лосевой «А. Шёнберг и теоретические проблемы исполнения» [4]. Шёнберг отводит исполнителю вспомогательную роль проводника идей композитора-творца («При воплощении выраженных мной в нотах музыкальных мыслей я не могу признавать ничьей воли, кроме своей собственной» [7, 113]). Композитор, впрочем, соглашался, что возможны и необходимы разные прочтения, и даже авторская интерпретация не может считаться окончательной, ведь творец, меняясь сам, по-разному трактует свои произведения. Кроме того, подчеркивал он, «у каждой эпохи свои темпы и свои запросы к исполнению (быстрее — медленнее, тяжелее — легче, патетичнее — сдержаннее, нежнее — грубее и т. п. <...> Интерпретация нужна, чтобы мысли автора стали доступнее слуху эпохи, восприятию нынешнего слушателя» [8, 288].

Фортепианные произведения Шёнберга многократно записывались, в том числе такими выдающимися пианистами, как Глен Гульд, Маурицио Поллини, Алексей Любимов. Представить же, какую интерпретацию предпочитал сам композитор, позволяют записи Эдуарда Штойермана (1892–1964). Поскольку его имя не слишком известно в нашей стране, скажем несколько слов об этом австрийском музыканте. Он начал заниматься композицией с Шёнбергом в 1912 году и с той поры на многие десятилетия стал его ближайшим соратником, другом, доверенным лицом — и первым исполнителем фортепианных пьес ор. 23, Сюиты для фортепиано ор. 25, а также фортепианных партий ряда его оркестровых и камерно-вокальных произведений<sup>2</sup>. Шёнберг, когда речь шла об исполнении его сочинений, отдавал предпочтение Штойерману перед всеми другими пианистами; как говорил композитор в радиобеседе 1949 года, «м-р Штойерман

<sup>1</sup> Как вспоминала одна из его американских учениц, Патрисия Карпентер, «сам Шёнберг не любил, да и не умел играть на рояле», а для музыкальных иллюстраций на занятиях он прибегал к помощи ассистента [9, 144].

<sup>2</sup> «Лунный Пьеро» ор. 21; Сюита для фортепиано, трех кларнетов и струнных ор. 29; Фортепианный концерт ор. 42.

очень хорошо знает мою музыку. <...> Он знал ее даже до того как она была написана» [10]. Штойерман переложил Камерную симфонию ор. 9 Шёнберга для фортепиано, а струнный секстет «Просветленная ночь» – для фортепианного трио; он также является автором фортепианной транскрипции оркестровой партии Фортепианного концерта Шёнберга. Еще при жизни композитора Штойерман сделал аудиозаписи всех его фортепианных сочинений, и Шёнберг остался ими доволен. В 1952 году Международное общество современной музыки (ISCM) удостоило Штойермана своей высшей награды – медали имени Шёнберга. В 1957 году, уже после смерти композитора, Штойерман еще раз записал все его фортепианные произведения, и эти записи в 2010 году были переизданы на компакт-дисках. «Как замечательно, что записи фортепианных пьес Шёнберга в исполнении Штойермана снова доступны; они являются эталоном интерпретации этих сочинений» – написал Альфред Брендель<sup>3</sup>.

Штойерман с его романтическим пианизмом дает нам уникальную возможность услышать неожиданно лиричного Шёнберга. Искусство *rubato* у этого пианиста доведено до совершенства; можно сказать, оно присутствует у него даже на микроуровне. Его туше современники характеризовали как «ласкающее, старомодно-романтическое» [14], и с этим определением нельзя не согласиться. Такое прикосновение, в сочетании с традиционным для романтического пианизма слегка неодновременным взятием аккордов и звуков в разных голосах, дает бархатное, теплое звучание. В интерпретации Штойермана диссонансы смягчаются, кульминации сглаживаются. Тому, кто прослушал его записи, уже не кажется странным замечание Эльзы Краус<sup>4</sup> о том, что Шёнбергу всегда не хватало нежности и лиричности у исполнителей (цит. по: [12, 16]).

В отличие от Штойермана, Глен Гульд в записях 1964–65 годов пользуется каждой возможностью выявить и обострить контрасты внутри пьес, создавая драматизм там, где Штойерман погружается в единое настроение (как, например, во второй пьесе ор. 11 и пьесе ор. 33а). Трактовки этих музыкантов зачастую полярны, но каждый из них по-своему убедителен.

Интерпретации Алексея Любимова (1975–76) отличаются острым чувством формы. Пьесы в его исполнении развиваются от начала до конца «на одном дыхании»: темповые сдвиги внутри них сглажены, многочисленные авторские предписания – *ritenuto*, *accelerando* и прочие – почти незаметны.

Исполнение М. Поллини (1974) выделяется богатством звуковой палитры; особенно мастерски он владеет грациями *piano*. Поллини эффектно сопоставляет контрастные динамические пласты, однако при этом не создает такого драматического накала, как Гульд.

Одна из вечно актуальных проблем – насколько далеко простирается свобода исполнителя. О. Лосева подчеркивает [4, 27], что Шёнберг проводит четкое разграничение между композиционными (неизменными) и исполнительскими (допускающими изменения) средствами. Принцип верности тексту, соблюдение которого сегодня считается необходимым условием профессионализма исполнителя, не столь уж однозначен, поскольку сам текст изначально «двуслоен». Неизменяемое, по словам Шёнберга, «закреплено в отношении звуковысот

<sup>3</sup> Отзыв Бренделя приводится в аннотации к дискам; см: URL: <http://www.crotchet.co.uk/TASCT186.html> (дата обращения: 21.04.2013).

<sup>4</sup> Эльза Краус (Else C. Kraus) – немецкая пианистка, первая исполнительница Пьесы ор. 33а Шёнберга, игравшая лично композитору.

к делению времени», все остальное — «динамика, темп, звучание и то, что возникает отсюда: характер, ясность, воздействие и т. п.» — допускает изменения и даже их требует [8, 287]. Для выбора изменяемых исполнительских средств, подчеркивает Шёнберг, исполнитель «должен точно знать и понимать произведение, которое желает представить» [там же, 289]. Понимать произведение означает для Шёнберга понимать «музыкальную мысль», выраженную в нем. А музыкальная мысль — это не просто мелодия или тема, но «сумма логических связей сочинения, воплощенная в его композиционной структуре» [4, 29].

Нотную запись произведения исполнитель должен не просто изучать, но «разгадывать» (*enträtseln*) — этот глагол употребил сам Шёнберг в статье «Механические музыкальные инструменты», и на нем заостряет внимание О. Лосева [там же, 28]. «Так как на нотной бумаге можно представить лишь малую часть музыкальной мысли, то исполнитель, если он не умеет читать между строк, никогда не доберется до ее содержания», — пишет композитор в другой статье [18, 307–308]. Многочисленные авторские ремарки касательно темпов, характера, артикуляции, педали — это попытка «разговора» автора с исполнителем. Шёнберг, как и его современники — Стравинский, Скрябин, Барток, Энеску, Веберн, Берг и другие композиторы, — много размышлял о том, можно ли и нужно ли фиксировать все авторские намерения, касающиеся исполнительских средств. Какие именно несовершенства записи волновали Шёнберга, мы можем видеть из заметки 1922 года: «Наша система музыкальной нотации такова, что почти все характеристики обозначаются лишь относительно или приблизительно: звуки, ритмы, громкость, etc.» [18, 311]. «Например, мы используем один и тот же знак для обозначения фразы и для легато, а также совсем не умеем указывать разницу между короткими нотами (*détaché*) и отрывистым ударным *staccato* или между *portato* и “*staccato* под одной лигой”. Мы еще даже не задумывались о том, чтобы обозначить тем или иным образом, как должен кончаться звук, а от этого многое зависит; у нас также нет знаков для метрического ударения — степени его выраженности, отмены или перемещения — все это оставляет слишком много пространства для “интерпретации”<...>» [там же, 300]. При этом он сознавал опасность чрезмерной детализации: «Чем точнее становятся указания исполнителю, тем они более несовершенны» [там же, 319]. И все же Шёнберг не оставлял попыток улучшить систему обозначений. Так, в опусах 23 и 25 он ввел ряд дополнительных символов, о которых будет сказано ниже.

Насколько аккуратно следуют исполнители рекомендациям автора? Аудиозаписи показывают, что Эдуард Штойерман весьма четко выполняет темповые, динамические и артикуляционные указания, что не удивительно, поскольку Шёнберг сам прослушивал его и вносил коррективы как в исполнение, так и в нотный текст: «Слушая, как я играл опус 11 в первый раз, — вспоминал Штойерман, — он кое-что изменил в своей первой редакции — добавил некоторые знаки *marcato*, указания *ohne Pedal* и т. д.» (цит. по: [12, 15]). Еще один пример безупречного выполнения авторских указаний — это интерпретации молодого и яркого немецкого пианиста Харди Риттнера (р. 1981; запись всех фортепианных пьес Шёнберга — 2009). Но несмотря на то, что этих пианистов объединяет стремление к точному воплощению воли автора, их исполнения не воспринимаются как похожие, поскольку мера темповых и динамических изменений, туше, степень эмоционального и волевого напряжения у них совершенно различны. Особенно разнятся их трактовки Сюиты ор. 25. Штойерман исполняет все пьесы этого цикла подчеркнуто ритмично и эмоционально отстраненно, создавая

образ «музыкальной шкатулки». Риттнер же играет с большой динамической свободой и представляет весь цикл как театральное действие. А вот Глен Гульд временами совершенно игнорирует ремарки композитора — это касается как темпов, выбираемых пианистом на собственное усмотрение, так и педали, которую он использует там, где это не предписано композитором (и наоборот). Но вот парадокс — именно аудиозаписи Гульда заметно способствовали росту популярности фортепианной музыки Шёнберга среди пианистов во всем мире [3, 104]. Здесь уместно будет процитировать самого Шёнберга: «<...> вряд ли есть такой темп, в котором одаренный музыкант играет неправильно или, наоборот, бездарный — правильно» [8, 289], и это замечание, разумеется, можно распространить на другие доступные исполнителю средства выразительности.

Прежде чем перейти к более конкретным соображениям относительно фортепианного стиля Шёнберга, хочется подчеркнуть, что в его музыке удивительным образом уживаются рационализм и эмоциональность, поэтому перед исполнителем стоит непростая задача: избежать как холодной расчетливости, так и искусственной горячности. «Нет ничего более ошибочного, чем обе эти крайности, — пишет Шёнберг. — Но почему же нет подлинной, хорошо сбалансированной, искренней и благородной эмоции?» [8, 422]. На наш взгляд, есть тенденция недооценивать эмоциональное содержание додекафонных пьес Шёнберга. Эмоциональность связывают исключительно с его ранней тональной и экспрессионистической атональной музыкой, додекафония же, будучи рациональным методом композиции, ассоциируется с бесстрастностью автора и, как следствие, приводит к «безучастию» исполнителя, «отстраненно воплощающего холодные звуковые абстракции» [6, 72]. Но сам Шёнберг, размышляя о своем стиле, написал за год до смерти: «Думаю, я всегда был одним и тем же, и я до сих пор не изменился» [18, 110]. А на вопрос, почему он больше не пишет так, как в пору «Просветленной ночи», он отвечал в 1927 году: «Именно так я и пишу, но я не виноват, что люди этого еще не понимают» [7, 181]. «Я бы хотел, чтобы к моей музыке относились как к честному и умному человеку, который приходит рассказать нам о том, что он глубоко чувствует и что важно для всех нас» [15], — так сказал Шёнберг о смысле своей музыки в интервью 1937 года.

При всей несхожести фортепианных пьес Шёнберга все же можно сформулировать некоторые общие требования к их исполнению. И самое главное требование композитор выразил в первых же фразах своего неоконченного «Трактата об исполнительстве» (*Zur Vortragslehre*): «Высший принцип любого исполнения — заставить всё написанное композитором звучать так, чтобы каждая нота была явственно слышна, а все звуки, как последовательные, так и одновременные, взаимодействовали таким образом, чтобы в любой момент ни один голос не перекрывал другой, но, напротив, чтобы все они четко отличались один от другого» [18, 319]. В статье «Механические музыкальные инструменты» он поясняет, что манера выделять в полифонической ткани произведения только тему, а все остальное играть как можно незаметнее, не соответствует его композиционной технике. Итак, дифференциация звучания отдельных голосов — принцип номер один: «быть способным слышать их, следовать за ними и играть каждый из них как независимую динамическую целостность» (цит. по: [12, 16]). Разграничение пластов фактуры наиболее отчетливо выражено у А. Любимова и Х. Риттнера.

Общеизвестно, что фортепианные пьесы Шёнберга неудобны и трудны для исполнения. Этот факт лишь частично объясняется тем, что композитор не был

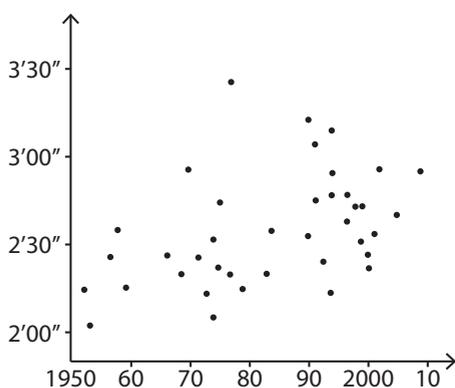
пианистом. Главная же причина — приоритет идеи над удобством исполнения: «Композиция стоит на переднем плане, инструмент учитывается. Не наоборот» (цит. по: [2, 176]). Как следствие, в пьесах Шёнберга довольно много фрагментов, требующих большой растяжки, чрезвычайно быстрых темпов, нестандартной аппликатуры и т. д.

Остановимся подробнее на соображениях относительно темпоритма, динамики и артикуляции, фразировки и педализации.

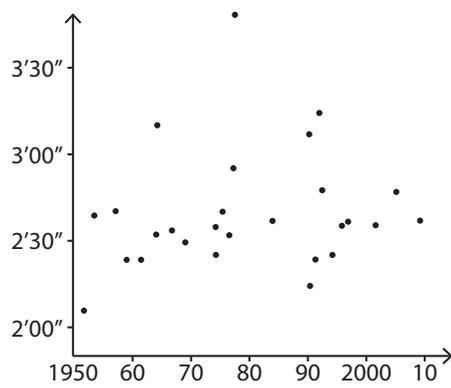
### ТЕМП

Шёнберг стал указывать базовые темпы по метроному начиная с пьес ор. 23; в предыдущих же фортепианных опусах темп задается лишь словесно. Эльза Краус в своих воспоминаниях писала: «[Играя] Шёнберга, часто грешат против темпов <...>; сам он относился к этому очень серьезно: основной темп, указанный по метроному, должен выдерживаться, несмотря на все технические трудности» (цит. по: [12, 16]). Пожалуй, единственная пьеса, слишком быстрый темп которой едва ли доступен исполнителю — это Прелюдия из фортепианной Сюиты ор. 25; представляет значительные сложности и стремительный темп Жиги из этой же Сюиты. Возможно, поэтому в предисловии к опусам 23 и 25 композитор высказался не столь категорично: «Указания метронома надо понимать не буквально, а как предложение, совет» [19]<sup>5</sup>.

Надо заметить, что разброс выбираемых исполнителями темпов в медленных пьесах столь же широк, как и в быстрых, и введение композитором метрономических указаний несколько его не уменьшило. На ил. 1 и 2 показано время звучания пьесы ор. 11 №3 и Жиги из Сюиты ор. 25 в разных исполнениях, записанных в период между 1950 и 2010 годом<sup>6</sup> — оно различается весьма значительно, в некоторых случаях более чем в полтора раза. Примерно ту же ситуацию можно наблюдать, сравнивая интерпретации всех других фортепианных пьес Шёнберга.



Ил. 1. Пьеса ор. 11 №3



Ил. 2. Жига из Сюиты ор. 25

<sup>5</sup> Данное предисловие Шёнберга публиковалось в разных собраниях его фортепианных пьес перед ор. 23 и 25. В использованном нами венском издании оно предшествует Сюите ор. 25 (ор. 23 там отсутствует по причинам, связанным с авторскими правами).

<sup>6</sup> Мы пользовались данными сайта *Wayne Shoaf's Schoenberg Discography* [20] об аудиозаписях произведений Шёнберга, а также доступными нам компакт-дисками.

Шёнбергу претили две крайности, которые встречались в исполнении того времени. Одна из них — это жесткий, механический метр, убивающий эмоцию. Как писал Шёнберг, музыка, будучи выражением человека, «подвержена изменениям скорости, которые диктует наша кровь. <...> Изменения частоты пульса точно соответствуют изменениям темпа» [8, 421–422]. Но чрезмерная вольность как другая крайность тоже им отвергалась: «В наше время исполнение с определенными темповыми колебаниями достигло той точки, где можно прямо говорить о преувеличении» [18, 302].

Нотный текст фортепианных пьес Шёнберга буквально испещрен темповыми ремарками на немецком языке: *etwas ruhiger* (более спокойно), *langsamer* (медленнее), *eher langsamer* (заметно медленнее), *viel langsamer* (гораздо медленнее), *sehr langsam* (очень медленно), *etwas rasch* (более быстро), *viel rascher* (гораздо быстрее), *viel schneller* (гораздо живее), *sehr rasch* (очень быстро) — наряду с традиционными *ritenuto*, *poco rit.*, *molto rit.*, *allargando*, *accelerando*, *ritardando*. С их помощью композитор пытается направить исполнительские «вольности» в желаемое русло. Он отмечал в дневниковых записях, что все темповые переходы следует выполнять мягко, размеренно, «слегка изменяя продолжительность такта, а именно: в *ritardando* сначала растягивать слабые доли такта, в *accelerando* сначала сокращать сильные доли» (цит. по: [8, 424]). Идеальное воплощение такой плавности представлено в интерпретациях Эдуарда Штойермана.

Единство темпа помогает восприятию цельности формы, поэтому некоторые пианисты сглаживают темповые сдвиги внутри пьес. Примерами подобного подхода могут служить две трактовки Сюиты для фортепиано ор. 25 — Алексея Любимова и Эдуарда Штойермана.

## РИТМ

В нем кроется одна из главных сложностей для исполнителя сочинений Шёнберга. В. Холопова отмечает нерегулярный, безакцентный тип ритмики в музыке композиторов нововенской школы [5, 279]. Метрические акценты затушевываются благодаря межтактовым синкопам и паузам на сильной доле, так что ощущение размера практически стирается. В шёнберговском ор. 19 на таких приемах построены все шесть пьес, а в последней из них с синкопы либо паузы начинается каждый такт. Той же цели служит и прием различной акцентуации в разных голосах (см., например, пьесу ор. 19 № 1, т. 4–5). Кроме того, во многих пьесах Шёнберга происходит частая смена метра. Так, в Пяти фортепианных пьесах ор. 23 и Интермеццо из ор. 25 метр меняется почти в каждом такте.

Чтобы вырваться из тисков квадратности и обозначить сложные ритмы, независимые от тактовых долей, Шёнбергу не хватало перечисленных выше средств. Для обозначения внутритаковых отклонений от метра он ввел свои знаки: «♩» — ударение, как на сильной доле; «U» — снятие ударения, играть как слабую долю. Например, в первом такте Жиги ор. 25 при обозначенном размере 2/2 восемь восьмых сгруппированы с помощью этих знаков акцентуации как 3+2+2+1 (пример 1). Те же знаки позволили композитору обозначить различие в акцентуации в партиях правой и левой рук (например, в Прелюдии ор. 25, т. 22 — пример 2).

1

Жига из Сюиты ор. 25, т. 1



2

Прелюдия из Сюиты ор. 25, т. 22



### ФРАЗИРОВКА

В пьесах Шёнберга с их изощренной мотивной разработкой значимы все, в том числе мельчайшие, музыкальные элементы. Связи между этими элементами не видны на первый, поверхностный взгляд, но могут быть выявлены лишь при аналитической работе. «У меня варьирование почти полностью замещает собой повторение», — констатирует Шёнберг. Первоначальный мотив изменяется так, что результатом становится нечто новое, имеющее мало сходства со своим прототипом, поэтому не сразу удастся распознать его в варьированном виде, и «единственное, что помогает воспринимать все эти типы комбинаций, — логика и острое чувство формы» [18, 101–102].

Музыка — это «жизнь на нескольких уровнях»; в ней необходимо «слышать некий “контрапункт” между мотивом и фразой: дополнительную оппозицию», — пишет Шёнберг в своей заметке «Фразировка». Работа над мотивом и фразой, таким образом, является делом первостепенной важности: «Фразировка связана исключительно с исполнением» [разрядка Шёнберга]. В той же заметке композитор формулирует несколько основополагающих мыслей:

- 1) фразировка зависит от инструмента;
- 2) она лишь в незначительной степени влияет на характер пьесы;
- 3) соединение или разделение нот (*legato* или *non legato*) не создает несомненной фразировки; наоборот, всегда возможно фразировать очень схожим образом независимо от *legato* или *non legato*, так как
- 4) способ объединения нот менее важен, чем то, где окажется центр тяжести фразы или то, каким образом этот центр тяжести сдвигается (см.: [18, 348]).

Спустя несколько лет, в 1948 году, в заметке «Современная манера исполнения классической музыки» Шёнберг развивает свою мысль о необходимости выявления центра тяжести «для осмысленной и внятной передачи содержания

фразы» и о том, как это достигается: «главным образом путем динамических изменений: *crescendi*, *decrescendi*, *sforzati* и т. д.» [8, 422]. Таким образом, точно выверяя центры тяжести фраз, исполнитель создает из перекрывающихся, одновременно звучащих мотивов стройную конструкцию.

### ДИНАМИКА

Исполнители, которые лично работали с Шёнбергом, подтверждают, что чаще всего замечания композитора касались динамики, артикуляции и темпов [12, 15]. Сочинения Шёнберга отличаются очень широким динамическим диапазоном: так, в пьесе ор. 11 №3 он простирается от *pppp* до *ffff*, при этом динамические оттенки меняются очень часто, и нередко контрастные оттенки соседствуют друг с другом. У многих исполнителей музыки Шёнберга мы можем услышать лишь 3–4 динамические градации; сам же композитор использует десять (*pppp* – *ppp* – *pp* – *p* – *mp* – *mf* – *f* – *ff* – *fff* – *ffff*)! Впечатление, производимое исполнением, во многом определяется богатством динамических нюансов. У Шёнберга встречается необычная динамика: так, в пьесе ор. 19 №3 — одновременное звучание *forte* в правой и *pianissimo* в левой, притом что обе мелодические линии равно важны. Бывают парадоксальные динамические указания (пример 3): разве можно заставить длинную ноту на фортепиано звучать сначала *crescendo*, а затем *decrescendo*? Видимо, так должен представлять себе эту ноту исполнитель. (Впрочем, на хорошем концертном рояле можно приблизиться к такому звуковому эффекту, если после взятия ноты резко нажать и отпустить правую педаль.)

3

Ор. 19 №5, т. 9



В фортепианных пьесах Шёнберга довольно часто встречаются две короткие вилочки < > над одной нотой, иногда длинной (пример 4), а иногда очень короткой (в третьей пьесе ор. 23 — над шестьдесятчетвертой нотой!). Он разъяснил смысл этого знака (речь шла о пьесе ор. 11 №2, пример 4) в письме к Бузони следующим образом: «Конечно же, я не воображал, что можно наращивать и уменьшать звук каждого из аккордов. <...> В этих случаях я всегда имею в виду очень выразительное, но мягкое *marcato*, *sforzato*. Его можно сравнить со знаком *portamento* — что-то вроде  $\overbrace{\text{p} \ \text{p} \ \text{p} \ \text{p}}$ » (цит. по: [12, 89]).

4

Ор. 11 №2, т. 11–12.



Детальные динамические указания Шёнберга задают объективные границы всевозможным исполнительским вольностям. Но даже в этих рамках остается достаточная зона свободы, ведь невозможно зафиксировать все динамические изменения, придающие живое дыхание фразам. Кроме того, не будем забывать, что сам Шёнберг относил динамику к тому уровню текста, который допускает изменения. Глен Гульд, к примеру, весьма часто отходит от авторских динамических указаний, и тем не менее его интерпретации убедительны.

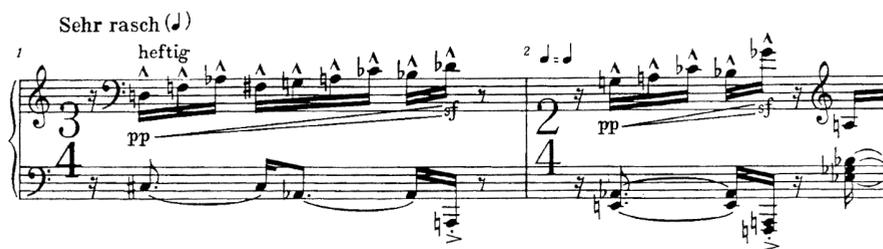
### Артикуляция

Поражает и степень подробности знаков артикуляции — штрихов и акцентов. Как упоминалось выше, Шёнберга не удовлетворяли существующие способы их обозначения, и он все время искал и изобретал новые. Так, уже в пьесах оп. 11 мы встречаем не слишком характерный для фортепианной нотации знак «**Λ**»<sup>7</sup>. Его используют, в частности, Дебюсси, Лист, Шопен — для предписания динамического акцента, еще более сильного и энергичного, чем тот, что обозначается традиционным символом «>»; у Шёнберга же смысл знака «**Λ**» не столь очевиден. Если в третьей пьесе оп. 11 он используется при уровне громкости *fff* и *ffff*, рядом с обычным акцентом «>», то в начальных тактах второй пьесы оп. 23 этим знаком снабжена каждая из шестнадцатых нот пассажа, играемого *pianissimo* (тут же стоит пометка *heftig* — «резко», «ожесточенно»; пример 5).

В предисловии к изданиям опусов 23 и 25 сам Шёнберг дал такое разъяснение: «Символ **Λ** означает, как минимум: не смягчать звука! Зачастую это просто значит, что ноту надо акцентировать (особенно часто таким знаком отмечены слабые доли такта)» [19]. Но если акцентировать, т. е. выделять (причем не динамически) каждую ноту, то само понятие *выделения* теряет смысл. Иногда у Шёнберга символ «**Λ**» сочетается со знаком ударения «**!**», а иногда — со знаком снятия ударения «**∪**» (вернемся к примеру 2: знаки «**∪**» мы видим над пятой шестнадцатой в правой руке). Все это говорит о том, что у Шёнберга символ «**Λ**» — не просто динамический акцент. Еще одно разъяснение этого знака Шёнберг дал в предисловии к Фортепианному концерту оп. 42: «Нотам, отмеченным знаком **Λ**, должна придаваться определенная степень значимости» [17]. Этот символ, в отличие от динамического акцента, подчеркивает значимость не только отдельных звуков, но и целых фраз или их частей. Он помогает исполнителю определить «приоритетные» голоса, выделить центры тяжести фраз, иногда даже создать определенное настроение (как, например, в упомянутом начальном пассаже пьесы оп. 23 №2).

5

Пьеса оп. 23 №2, т. 1–2



<sup>7</sup> Изначально — знак аспирации у духовых инструментов.

В фортепианных нотах Шёнберга можно насчитать более двадцати знаков артикуляции, акцентов и штрихов — простых и составных. К примеру, комбинация « $\text{♩}$ » означает, согласно комментариям Шёнберга: «Ноту надо продлить, но отделить от следующей ноты» (*tenuto + staccato*) [19]. Не всегда легко понять, для чего служит то или иное сочетание, — в каждом случае надо учитывать контекст. Встречаются комбинации из трех знаков: « $\text{♩}$ », «*sf*» и др. Все они призывают исполнителя отнестись с пристальным вниманием буквально к каждой ноте, осмысливая ее роль в построении фразы и взаимосвязь голосов внутри фразы.

Очень важный вопрос: а как следует играть ноты, не помеченные никакими знаками артикуляции? Их относительно немного; наряду с изолированными «голыми» нотами встречаются их небольшие группы, а иногда и протяженные пассажи (как, например, в пьесе ор. 23 №5, т. 44–60). В традиции романтического исполнения такие пассажи игрались бы *legato*, если нет других указаний. Однако в предисловии к Фортепианному концерту ор. 42 Шёнберг прямо указывает: «Ноты без специальных пометок не должны быть столь протяженными, как ноты *legato*; их следует не укорачивать, а отделять от следующих за ними нот» [17]. (В этом отношении Шёнберг следует правилам чтения скрипичной нотации, где ноты без специальных пометок исполняются *détaché*, раздельно, а *legato* обозначается лигой.) Итак, если ноты не объединены лигой, то каждая из них должна быть слышна отдельно от соседних. Осознавать эту особенность фортепианного стиля Шёнберга чрезвычайно важно для исполнителя его произведений. В случае связного исполнения (особенно при помощи правой педали) некоторые из шёнберговских пассажей приобрели бы несвойственный им импрессионистический оттенок (в частности, упомянутый пассаж в пьесе ор. 23 №5) и утратили бы ясность голосоведения.

Следует особо оговорить смысл лиг в нотных текстах Шёнберга. Как подчеркивает в своей диссертации канадский пианист К. Д. Бейган, лига у Шёнберга практически всегда является указанием играть связно — фразировочных лиг композитор почти не использовал. Об этом недвусмысленно свидетельствует приведенная исследователем фраза из письма Шёнберга его издателю: «Лига служит только для [обозначения] *legato*» (цит. по: [11, 29]).

### ПЕДАЛИЗАЦИЯ

Говоря о современной ему манере фортепианной игры, Шёнберг констатировал существование моды на злоупотребление педалью. С иронией он отмечал, что «ноги, вместе с прилегающими к ним педалями, все больше и больше превращают фортепианную игру в искусство скрывать мысли, вместо того чтобы выражать хоть что-то» [18, 347].

Гармоническая сложность пьес Шёнберга требует умеренного, осторожного и гибкого употребления педали. Если бы это было возможно, Шёнберг вообще предпочел бы обходиться без правой педали — она лишь нарушает «прозрачность четко очерченных мыслей» [8, 145]. В предисловии к пьесам ор. 23 и 25 он пишет, среди прочего: «Вообще говоря, при выборе аппликатуры надо отдавать предпочтение такой, которая позволит в точности исполнить все указания в нотном тексте без использования педали» [19]. Конечно, совсем без педали не обойтись. Иногда даже приходится идти против прямого указания автора *ohne Pedal!* Скажем, в четвертой пьесе ор. 23, в такте 20, стоит авторское указание: *legato (ohne*

*Pedal!*) — в таком месте, которое абсолютно невозможно сыграть связно без использования правой педали. В подобных случаях исполнитель может добиться нужного звучания с помощью, например, короткой запаздывающей педали.

Иногда Шёнберг специально указывает на необходимость педали — там, где требуется связать звуки, далеко отстоящие друг от друга по высоте (например, в тактах 39–40 и 65 пьесы ор. 11 №2). Петер Роггенкамп в комментариях к венскому изданию фортепианных произведений Шёнберга [16, 87] замечает, что в большинстве случаев для обеспечения связности при сохранении четкости звучания совершенно достаточно легкого нажатия педали — на 1/3 глубины. Он же подчеркивает, что до сего дня указания относительно педализации, даваемые композитором, редакторами или аранжировщиками, неполны и часто неточны, так что исполнитель сам принимает решение об уместности использования правой педали. Здесь есть простор для творчества. К примеру, Глен Гульд добился эффектных звуковых красок в тактах 11–12 пьесы ор. 19 №1, задерживая на педали четыре звука в левой и четыре звука в правой руке и получая таким образом терцово-секундовый кластер. Этот прием стал традиционным при исполнении этой пьесы, хотя и не предусматривался автором.

Что можно сказать об использовании левой педали? В предисловии к опусам 23 и 25, упоминавшемся выше, Шёнберг указывал, что левая педаль может использоваться весьма часто. Помимо ослабления звука, она меняет его тембр. Если требуется такой колористический эффект, то применение левой педали оправдано. Но не стоит злоупотреблять этим приемом и играть все тихие пассажи на левой педали (увлекаться левой педалью в большом зале вообще нежелательно).

В фортепианных пьесах Шёнберга ор. 11 несколько раз встречается авторское указание *mit Dämpfung* (3. *Pedal*) — с демпфером. Не надо путать его со средней педалью (педалью *sostenuto*), которая, в отличие от правой, служит для избирательного поднятия демпферов и позволяет музыканту задерживать любые ноты и гармонии, не смешивая их с последующими. Как поясняет П. Роггенкамп, композитор имел в виду модераторы, имевшиеся на венских роялях конца XIX — начала XX века, которые приглушают звук до минимума с помощью полоски войлока, помещающейся между молоточками и струнами [16, 88]. На современных концертных роялях вместо модератора возможно использование левой педали.

В заключение добавим, что Шёнберг, хотя и говоривший о необходимости точного воплощения исполнителем воли автора, был готов принять талантливую самобытную интерпретацию, подтверждением чего может служить выдержка из его письма А. Цемлинскому после исполнения последним Оркестровых песен ор. 8: «Тебе известно — кое-что в интерпретации я мыслил иначе, чем это сделал ты. Но интерпретация — это временное, меняющееся в музыкальном сочинении. Она — один из методов преподнесения смысла, воссоздания духа. А дух, неизменное в музыкальном произведении, <...> — это единственное, что имеет значение. Я горд тем, что мои сочинения пробудили в тебе столь прекрасный образ, каким он был, каким ты ему дал возникнуть в этом исполнении» (цит. по: [8, 292]).

## Использованная литература:

1. *Асафьев Б.* О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982. 200 с.
2. *Власова Н.* Творчество Арнольда Шёнберга. М.: ЛКИ, 2007. 528 с.
3. *Казанцева Ю.* Как менялся интерес к фортепианному творчеству Шёнберга // Музыкальная Академия. 2012 (2). С. 103–105.
4. *Лосева О. А.* Шёнберг и теоретические проблемы исполнения // Современное исполнительство: к проблеме интерпретации музыки XX века: Материалы научно-практической конференции в ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова. М., 2003. С. 20–30.
5. *Холопова В.* Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Музыка, 1971. 304 с.
6. *Чинаев В.* Додекафонно-сериальное произведение: стиль и исполнительская поэтика // Музыкальное исполнительство и современность: сб. статей. Вып. второй / Научные труды Московской государственной консерватории. Сб. 19. М., 1997. С. 60–83.
7. *Шёнберг А.* Письма. СПб.: Композитор, 2001. 463 с.
8. *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / сост., пер., коммент. Н. Власовой и О. Лосевой. М.: Композитор, 2006. 518 с.
9. Шёнберг в Америке: «Невозможно было избежать его влияния...» / автор вступит. текста и интервьюер Н. Власова // Музыкальная академия. №2. 2000. С. 140–145.
10. Arnold Schoenberg interviewed by Rose Bampton (1949?): Transcription. URL: [http://www.schoenberg.at/index.php?option=com\\_content&view=article&id=960%3Avr01&Itemid=716&lang=en](http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=960%3Avr01&Itemid=716&lang=en) (дата обращения 21.04.2013).
11. *Bagan C. D.* Performance Practice Considerations in Schoenberg's Fünf Klavierstücke op. 23. PhD thesis. The University of British Columbia. Vancouver, 2012. 131 p. URL: [https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/43771/ubc\\_2013\\_spring\\_bagan\\_christopher.pdf?sequence=1](https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/43771/ubc_2013_spring_bagan_christopher.pdf?sequence=1) (дата обращения: 21.04.2013).
12. *Brinkmann R.* Preface. Detailed Notes on Interpretation // *A. Schönberg.* Ausgewählte Klaviermusik / pref., critical notes by R. Brinkmann, comments by P. Roggenkamp. Wien: Wiener Urtext Edition, 1995. P. 11–16, 89–93.
13. *Cramer A.* The Schoenberg Circle's Utopian Performance Practice. <http://pages.pomona.edu/~awc04747/ams96/ams96.html> (дата обращения: 21.04.2013).
14. Eduard Steuermann // *J. Summers.* A–Z of Pianists. Biographies of 300 great pianists: Booklet with 4 CD. Naxos 8.558107–10. 870 p. URL: [http://www.naxos.com/person/Eduard\\_Steuermann/16142.htm](http://www.naxos.com/person/Eduard_Steuermann/16142.htm) (дата обращения: 21.04.2013).
15. *Rodriguez J.* Conversation with a Legend // Schoenberg / ed. by M. Armitage. N. Y.: G. Shirmer, 1937. P. 135–156. [http://schoenberg.at/index.php?option=com\\_content&view=article&id=483&Itemid=712&lang=en](http://schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=483&Itemid=712&lang=en) (дата обращения: 21.04.2013).
16. *Roggenkamp P.* Interpreting Schönberg at the Piano // *A. Schönberg.* Ausgewählte Klaviermusik / pref., critical notes by R. Brinkmann, comments by P. Roggenkamp. Wien: Wiener Urtext Edition, 1995. P. 87–88.
17. *Schoenberg A.* Explanatory Notes // *A. Schoenberg.* Concerto for Piano and Orchestra op. 42. N. Y., L.: G. Schirmer, 1944. P. 5.
18. *Schoenberg A.* Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg / ed. by L. Stein. University of California, 2010. 559 p.
19. *Schönberg A.* [Preface to] Suite für Klavier // *A. Schönberg.* Ausgewählte Klaviermusik / pref., critical notes by R. Brinkmann, comments by P. Roggenkamp. Wien: Wiener Urtext Edition, 1995. P. 33.
20. Wayne Shoaf's Schoenberg Discography. URL: [http://www.usc.edu/libraries/archives/schoenberg/as\\_disco/shoaf.htm](http://www.usc.edu/libraries/archives/schoenberg/as_disco/shoaf.htm) (дата обращения: 21.04.2013).