

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

Тайна художественного исполнения музыкальных произведений, следовательно, и тайна искусства дирижирования, заключается в понимании стиля. Художник-исполнитель, в данном случае дирижер, должен проникнуться своеобразием каждого композитора и каждого произведения и подчинить свое исполнение до мельчайших подробностей выявлению этого своеобразия. В понимании темпа, фразировки, звучания оркестра, даже во владении технической стороной исполнения, — искусный дирижер будет иным, исполняя Гайдна или Бетховена, Берлиоза или Вагнера, иным — дирижируя «Героической» или «Пасторальной»¹, «Тристаном» или «Мейстерзингерами». Я не преувеличу, утверждая, как ни смело это звучит, что гениальный дирижер должен соединить в себе столько индивидуальностей, сколькими великими творениями выпадет ему на долю дирижировать.

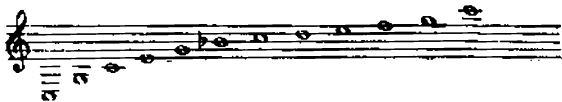
Одним из самых существенных условий художественного исполнения должна быть ясность выявления стиля. О ней мы и будем го-

¹ Третьей и Шестой симфониями Бетховена (прим. перев.).

ворить на страницах этой книги, имея в виду симфонии Бетховена. Именно в последнем отношении эти величайшие из всех оркестровых произведений выдвигают сложнейшие задачи, так как даже вполне корректное исполнение не всегда столь же ясно передает намерения композитора, как это бывает при чтении партитуры и при игре по клавираусцу-гу. Нельзя отрицать, что при этом некоторые места вызывают скорее ощущение хаотичности, нежели стройности. Однако пройти мимо этих проблем и малодушно спрятаться за корректность исполнения — значит заранее отказаться от стилистически верного толкования.

В своем чрезвычайно ценном труде «К исполнению Девятой симфонии Бетховена», к которому мне придется еще не раз обращаться, Вагнер говорит: «Как никогда не следует проходить мимо кажущегося непонятым высказывания великого философа, не постигнув его с полной ясностью, ибо в дальнейшем это должно привести к непониманию мысли учителя, так ~~не следует оставлять без полного осознания ни единого такта в произведении Бетховена~~». Далее Вагнер указывает, что замыслы Бетховена далеко выходили за пределы бывших в его распоряжении инструментальных средств, причем особое внимание он сосредоточивает на использовании валторн и труб, которые в те времена, как известно, располагали только натуральным звукорядом:

1.



и несколькими более или менее сомнительными закрытыми звуками¹. Благодаря острому чутью и тонкому пониманию Вагнер ощутил также, высказав это со всей прямоотой, что «у Бетховена после наступления глухоты представление о живом звучании оркестра настолько потускнело, что динамические соотношения групп инструментов перестали восприниматься им с отчетливостью, необходимой для его новых творческих замыслов, требовавших как раз теперь (в поздних произведениях) иного использования оркестра».

В действительности мы видим, что валторны и трубы у Бетховена молчат зачастую лишь потому, что на инструментах того времени для соответствующего аккорда не было подходящего звука; по той же причине они прерывают порученную им мелодию, чтобы исполнять далее только аккордовые тоны или паузировать. Мы видим, что эти инструменты часто бывают вынуждены совершать смелые и, казалось бы, абсолютно необоснованные скачки, так как иначе они не могут включиться в дальнейшее музыкальное развитие. Наконец, порой как раз важнейший голос перестает быть слышным, так как поручается инструментам, легко заглушаемым более сильными по звуку, хотя и исполняющими второстепенные партии.

Эти недостатки могут быть, конечно, устранены изменениями в оркестровке. Однако если

¹ Звуками, высота которых регулируется с помощью введения руки в раструб инструмента. Здесь и в аналогичных случаях далее автор пользуется термином *Stopfton*.— М. Ю.

эти изменения производятся без величайшей осторожности и тонкого вкуса, то возникает опасность нарушения самого важного в творчестве Бетховена — его стиля; ведь несмотря на вышеуказанные бесспорные несовершенства, оркестровка Бетховена настолько своеобразна, что с ней нельзя не считаться во всех случаях вмешательства.

Настоящий труд ставит себе задачу возможно четче провести границы, в пределах которых такое вмешательство является художественно оправданным. За последние годы деятельности Бюлова, к сожалению, вошло в моду допускать именно в сочинениях Бетховена искажения темпа и фразировки. Но мы также были свидетелями (уже не по вине Бюлова, обладавшего все же весьма тонким вкусом) такого вмешательства в инструментовку, когда совершалось насилие над самим духом музыки Бетховена. Известно, что я избегал вышеупомянутых искажений не только при дирижировании, но и выступал против них устно и письменно. Так, я без колебаний объявляю непростительным легкомыслием добавление инструментов, которых Бетховен никогда не употреблял, введение тромбонов в таких местах, где они не указаны, и тому подобные произвольные эксперименты. Произведения Бетховена написаны в эпоху, предшествовавшую благословенной во многих отношениях хроматизации медных инструментов. Я думаю, что не ошибусь, чувствуя в его оркестровом письме тоску по этой, тогда еще не осуществленной, реформе. Но, с другой стороны, нельзя умолчать о том, что натуральные ин-

струменты, по крайней мере валторны, можно было использовать значительно богаче и многообразнее, нежели это делал Бетховен. Этому учат нас партитуры его современника Вебера, гениальнейшего мастера применения валторн. Поэтому допустимо, в целях более отчетливого обнаружения замыслов Бетховена, то тут, то там использовать наши более совершенные средства, но не пересинструментовывать его произведения в соответствии с возможностями современного оркестра.

С тех пор как я взял в руки дирижерскую палочку, я честно старался понять и передать стиль произведений Бетховена. Многочисленные выступления давали мне все новые и новые поводы работать над осуществлением этой высокой задачи, совершенствоваться в ее решении, углублять свое понимание и, по мере сил, приближаться к моему идеалу — сохранять в моей интерпретации оркестровое своеобразие Бетховена, добиваясь предельной ясности в раскрытии его замыслов. Поэтому предлагаемые вниманию читателя советы имеют то преимущество, что они основаны не только на теоретических размышлениях, но, в большинстве случаев, подтверждены и опытом.

Прежде всего я стремился там, где мне это казалось необходимым, оживить исполнение динамическими указаниями, пытался уточнить смысл неясных мест посредством тщательных обозначений: подчеркивал существенные голоса, затушевывал менее значительные, не изменяя при этом инструментовки. Я не прибегал ради этого к

произвольной нюансировке, а добивался лишь мелодической непрерывности развития, ясное осознание которой только и способно гарантировать отчетливое представление о замысле композитора. Во многих случаях, где переинструментовка казалась мне первоначально неизбежной, я приходил позже к радостному сознанию, что тщательно выверенное обозначение динамики не только вполне достигает цели, но и более соответствует намерениям Бетховена, нежели исправления.

Однако встречаются места, где ограничиться одними только указаниями немислимо. В таких случаях я решался менять кое-что в оркестровке. По каким соображениям это происходило, должна показать сама книга, в которой рассматривается и обосновывается в отдельности каждый подобный случай.

Пользовался я различными приемами. В некоторых случаях, например, я заставлял второй голос деревянного духового инструмента, вместо паузы, звучать в унисон с первым для его усиления.

Во многих симфониях, при многочисленном составе струнного квартета, я удваивал все деревянные духовые инструменты, к чему, впрочем, прибегали до меня и другие дирижеры; в то же время я педагогически тщательно отмечал в каждом голосе начало и конец удвоения. Подробно об этом будет сказано в вводных замечаниях к «Героической» и затем отдельно при разборе каждой симфонии.

Изменения необходимы и в тех местах, где обе валторны или обе трубы играют в октаву и где вследствие отсутствия натурального зву-

ка Бетховен был вынужден использовать во втором голосе внезапный неоправданный скачок. Вагнер, как он сообщает сам, рекомендовал вторым голосам в подобных местах:



«как правило», играть октавой ниже, то есть так:



Этот совет Вагнера, «как правило», все же неприменим, ибо часто именно подобного рода скачки бывают очень характерны. Поскольку великий мастер может и несовершенные средства обратить на пользу дела, постольку и это непривычное применение натуральных звуков отбечает неповторимой оригинальности музыки Бетховена. Попытка улучшения может привести к обратному результату. Поэтому, анализируя такие скачки, я рассматривал каждый случай в отдельности и допускал изменения (то есть транспортирование на октаву вниз) лишь тогда, когда зависимость Бетховена от несовершенства инструментов его времени была абсолютно очевидна.

Значительно менее многочисленны, нежели эти скромные поправки, случаи, когда я действительно прибегал к дополнениям, то есть заполнял паузы у медных инструментов аккордовыми тонами или несколько изменял последовательность звуков в их партиях ради

выразительности мелодии. Я поступал так, лишь будучи всецело убежден, что Бетховен написал бы данные такты именно в предлагаемой мной инструментровке, не будь он связан ограниченным звукорядом вышеупомянутых инструментов. Эта скованность была для него явно мучительным бременем, за освобождение от которого он, вероятно, был бы нам благодарен, живи он среди нас.

Существенные изменения я вносил, пользуясь, разумеется, только указанными в партитуре инструментами, лишь в редких случаях, когда было абсолютно невозможно каким-нибудь иным способом достигнуть результата, отвечающего замыслу Бетховена. Я прибегал к ним, частично принимая предложение Вагнера, частично самостоятельно. Я приглашаю к беспристрастной оценке основательно разобранных ниже примеров, по возможности к их проверке на практике. Для этого следует в виде опыта прорепетировать эти места сначала по оригиналу, а затем в предлагаемом мною измененном виде. Не могу не упомянуть, что, сколько мне ни приходилось исполнять свою редакцию, меня никогда в этом не упрекали; никто даже не воспринимал ее как исправление. Иногда только выражалось удивление по поводу того, что я многое заставил звучать «яснее, так, как до этого никому не доводилось слышать».

Тщательному анализу я считал необходимым подвергнуть метрономические обозначения. Метропом — инструмент, который, как правильно говорил Берлиоз, спасает только от грубых промахов. Каждый композитор согла-

сится со мной, что определение темпа собственного произведения значительно меняется, как только сложившаяся в фантазии звуковая картина получает реальное воплощение. Изобретение Мельцеля относится к тому времени, когда Бетховен уже очень плохо слышал. Какие ошибки должен был допускать он при метрономических обозначениях своих произведений, когда едва был в состоянии проконтролировать их правильность слухом! Попытки исполнять симфонии Бетховена в соответствии с его метрономическими обозначениями в очень многих случаях доказали несостоятельность последних. Однако я вполне сознаю, что мои указания в этом отношении могут быть только приблизительными; вообще художественное восприятие темпа не может быть настолько точно фиксировано, чтобы найти абсолютно верное выражение в цифрах.

Относительно знаков повторения я руководствуюсь своим личным восприятием и вкусом. Доказывать закономерность таковых вряд ли возможно.

В ссылках на страницы и порядковые номера тактов я следую Полному собранию сочинений Бетховена в издании Брейткопфа и Гертеля¹.

¹ Принимая во внимание, что симфонии Бетховена в издании Брейткопфа и Гертеля стали библиографической редкостью, и в целях наибольшего удобства пользования книгой Ф. Вейнгартнера, издательство сочло необходимым сослаться также на страницы и порядковые номера тактов симфоний Бетховена, выпущенных Музгизом в виде карманных партитур. В этих случаях все ссылки на страницы и такты заключены в квадратные скобки.

Если кто-нибудь желает извлечь пользу из моего труда, — он обязан не только перелистать его, выхватив из него что-то ему понравившееся; он должен хотя бы однажды внимательно проработать партитуры симфоний Бетховена по моим указаниям и внести в них соответствующие точные пометки. Лишь таким образом можно получить представление о моем понимании этих творений. Кто же найдет при этом, что я, может быть, слишком многословен, что дольше, чем следует, останавливаюсь на, казалось бы, несущественных деталях и часто указываю на очевидные для каждого образованного музыканта вещи, тот должен вспомнить, что в искусстве важно и незначительное, если оно служит совершенству целого; кроме того, со своими советами я обращаюсь не к старым мастерам дирижерского искусства, стремившимся (каждый по-своему) овладеть стилем Бетховена, а прежде всего к молодым дирижерам, к грядущему поколению. С одной стороны, оно избаловано большим совершенством партитур нашего времени, в которых все «звучит», и чувствует себя перед скудным оркестром Бетховена столь же неуверенно, как перед сфинксом, загадывающим все новые и новые неразрешимые загадки; с другой же, — вследствие, увы, и до наших дней не исчезнувшего подражания дирижерской манере Бюлова, оно ищет спасения в ухищрениях, вместо того чтобы отдаться руководству гения красоты и истины. Поэтому я позволил себе в тех случаях, где это казалось мне полезным и поддавалось выражению в слове, — высказаться о своей манере интер-

претации творчества Бетховена. Тем не менее даже самое точное соблюдение всех моих указаний не обеспечит совершенства исполнения, если отсутствует художественный дух, который один способен создать проникнутый жизнью и смыслом образ.

Поэтому мой труд не следует рассматривать как обязательный учебник для совершенствующегося капельмейстера, а как любовно составленное руководство в преодолении препятствий и опасностей, возникающих перед дирижером при решении этой труднейшей из задач. С этим сознанием я предаю мою книгу гласности.

Мюнхен, 1960, июль,
Феликс Вейнгартнер

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

К моей радости, советам, которые я давал в этой книге, неснократно следовали. Это позволяет мне сделать вывод, что они нашли признание. Во второе издание внесены лишь некоторые небольшие поправки, все основное осталось без изменений.

Дармштадт, 1916, март,
Феликс Вейнгартнер

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ

Вслед за советами к исполнению симфоний Бетховена, выходящими ныне с незначительными изменениями третьим изданием, в 1918 году последовали советы к исполнению

симфоний Шуберта и Шумана, а в 1923 году таковые — к трем симфониям Моцарта. Вследствие этого и возникло общее заглавие: «Исполнение классических симфоний. Советы дирижерам».

Значительное распространение моего труда о симфониях Бетховена явно показывает, насколько оправдано выявление и уточнение намерений великих композиторов, путем ли тщательных обозначений, с помощью ли ретуши или даже посредством изменений в инструментовке. В предисловии к изданию 1906 года я с полной определенностью изложил принципы, которым следовал.

Необходимость подобного вмешательства подтверждается и растущим интересом к симфониям Шумана. Многие дирижеры, пользуясь моими замечаниями, отныне уже не стеснены частичным несовершенством инструментального воплощения этих прекрасных творений.

Поэтому я считаю себя вправе взирать на проделанную в этих основополагающих книгах работу с известным удовлетворением.

Базель, 1928, март,
Феликс Вейнгартнер

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ

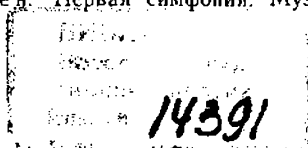
Стр. 3, такты 5 и 6 [стр. 2, такты 1 и 2]¹.
Первая флейта и первый фагот являются мелодически важными голосами и ясно слышимы в предлагаемой мною манере исполнения, в то время как остальной оркестр продолжает звучать *piano*:



Валторны (несмотря на унисон с фаготом во втором такте примера) выполняют роль сопровождения и поэтому также должны звучать *piano*.

Стр. 4, такт 6 [стр. 2, такт 8]. Четыре тридцатьвторые в струнном квинтете исполняются иногда как форшлаги, что неправильно; они должны точно заполнить длительность одной восьмой. Собственно мелодическое значение они получают в дальнейшем *Allegro con brio*, половина такта которого точно соответствует по длительности одной восьмой предыдущего

¹ Л. Бетховен. Первая симфония. Музгиз, М., 1956.



Adagio molto. Это, конечно, не совпадает с метрономическим обозначением, однако придает главной партии¹ бóльшую характерность, которая исчезла бы при исполнении ее с самого начала в настоящем темпе. Последний устанавливается лишь на fortissimo, вслед за предшествующим нарастанием на стр. 5, такт 6 [стр. 4, такт 5]. Следует сказать категорически, что здесь, как и везде в аналогичных случаях, речь идет о колебаниях, а не о резких сменах темпа. Нарочито медленное начало Allegro было бы настолько же неуместным, насколько мягкое ritenuto в первых тактах экспозиции первой части является привлекательным и убедительным. Благодаря этому экспозиция как бы вырастает из вступления.

Стр. 4, последний такт, и стр. 5, такты 2 и 4 [стр. 3, такт 13, и стр. 4, такты 1 и 3]. Все sforzando должны исполняться как sforzando piano.

Стр. 5, такты 8—16 [стр. 4, такт 7, до стр. 6, такт 3]. Существует опасность, что имитации скрипичных пассажей, исполняемые только флейтами, кларнетами и первым фаготом, будут заглушены валторнами, трубами и литаврами, а также струнным квинтетом при большом его составе. Слушатель воспримет только акценты медных и часто повторяющиеся аккорды струнных. Я предлагаю поэтому исполнять этот эпизод следующим образом:

¹ Терминология Вейнгартнера отличается от принятой в советском музыковедении. Поэтому в большинстве случаев мы отступаем от его обозначений разделов формы, не оговаривая это специально (прим. ред.).

5.

Flöten
Klarinetten
I. Fagott

Hoboen
Hörner

Trompeten
Pauken

Violinen

Bratschen
Violoncelle
Kontrabässe
u. 2. Fagott

Detailed description of the first system: This system contains measures 5, 6, and 7. The woodwind section (Flutes, Clarinets, Bassoon) starts with a melody in measure 5 marked *mf*. In measure 6, the woodwinds and strings play a sustained chord marked *f*. In measure 7, the woodwinds play a descending line marked *sf*, while the strings play a rhythmic pattern marked *mf*. The brass section (Horns, Trumpets, Trombones) has a sustained chord in measure 6 marked *fp* and a rhythmic pattern in measure 7 marked *p*.

Detailed description of the second system: This system contains measures 8, 9, and 10. The woodwind section continues with a melody in measure 8 marked *mf*. In measure 9, the woodwinds and strings play a sustained chord marked *f*. In measure 10, the woodwinds play a descending line marked *sf*, while the strings play a rhythmic pattern marked *mf*. The brass section has a sustained chord in measure 9 marked *fp* and a rhythmic pattern in measure 10 marked *p*.

Струнные и в такте 17 [стр. 6, такт 4] играют *mezzo forte*, а деревянные присоединяются к ним, вступая с фигурой:



также *mezzo forte*, что обеспечивает предписанное композитором в последующих трех тактах *crescendo*. Если, напротив, играть, как указано Бетховеном, все цитированные в предпоследнем нотном примере такты *fortissimo*, то необходимо или внезапно уменьшить силу звучания для проведения *crescendo*, или вообще отказаться от последнего. Таким образом, данное выше обозначение не только вносит ясность в соответствующие такты, но и устраняет вышеуказанную дилемму.

Стр. 6, такты 10—13 [стр. 8, такты 5—8]. В интересах грациозного исполнения этих тактов, рекомендуется следующая нюансировка, причем надлежит помнить, что $>$ должны исполняться как мягкое подчеркивание начальных звуков каждого мотива; малейшее преувеличение было бы неуместным:



Относительно предписанных в следующих четырех тактах *sforzando* имеет силу сказанное о предыдущих $>$. Это *sforzando* на

рiаnо, а не на forte — различие, которое всегда должно соблюдаться точнейшим образом, а потому их следует исполнять очень тонко. Рекомендуется сочетать sforzando с последующими короткими > у флейт и кларнетов:



у струнного квартета:



у первого фагота:



и соответственно у альтов, виолончелей и контрабасов:



Стр. 6, такты 18 и 19, и стр. 7, такты 1 и 2 [стр. 8, такт 13, и стр. 9, такты 1—3]. Для скрипок, первой флейты и первого гобоя, ведущих мелодию, имеют силу указания, относящиеся к стр. 6, такты 10—13 [стр. 8, такты 5—8].

Стр. 7, такты 5 и 6 [стр. 9, такты 6—7].
Я рекомендую для всех голосов следующее обозначение:



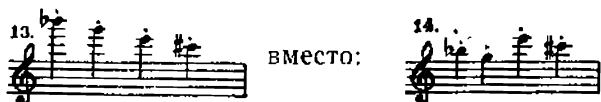
Это обозначение не следует, однако, понимать как резкое *crescendo* с неожиданным *piano subito*, а, скорее, как мягкое оживление звука с последующим затем возвращением к господствующему в предыдущих тактах *piano*.

Стр. 7, такт 15 [стр. 10, такт 5]. С этого такта начинается один из наиболее характерных эпизодов данной симфонии. Чудесные ходы басов, оригинальные модуляции, а также выразительные фразы гобоя и фагота предвосхищают стиль позднего Бетховена. Воздавая должное экспрессии, я считаю возможным прибегнуть к *rosso tempo mosso*; начать его следует с указанного такта. С такта 4, стр. 8 [стр. 11, такт 1], следует вновь прибегнуть к постепенному ускорению, занимающему три такта и достигающему в такте 7 [такт 4] той же страницы темпа *Allegro* (*Tempo 1*).

Обозначение \frown , данное только в первых двух тактах для партий скрипок и альтов, имеет силу для всего отрывка вплоть до *crescendo*, где можно ввести более мощный штрих.

Стр. 8, такт 12 [стр. 11, такт 9]. Все голоса должны быть снабжены $<$, ведущим к *fortissimo*.

Стр. 8, такт 16 [стр. 11, такт 13]. Современная конструкция инструмента оправдывает в этом такте у первой флейты:



Бетховен никогда не осмеливался писать для флейты выше верхнего *a*, что приводило его, как увидим позже, к некоторым странностям в мелодическом рисунке.

Стр. 8, последний такт [стр. 12, такт 2]. Нестественный скачок у второй валторны и второй трубы можно объяснить лишь отсутствием у натуральных инструментов нижнего *d*. В силу этого здесь и в аналогичных местах, которые должны быть специально указаны, совершенно оправдано изменение:



Пусть вторая валторна в следующих тактах до самого знака повторения также берет все время нижнее *d* вместо верхнего.

Я рекомендую повторить экспозицию этой части. При этом, вследствие отсутствия вступления, нет оснований сдерживать темп. Следовательно, вторичное проведение экспозиции необходимо начинать как настоящее *Allegro*, для которого $\text{♩} = 112$ явится приблизительно верным обозначением.

Стр. 10, такт 7 [стр. 15, такт 2]. Все голоса должны быть спажжены < , ведущим к forte.

Такты 4—7 этой страницы [стр. 14, такт 13, до стр. 15, такт 2] образуют четырехтактное построение¹, соответствующее следующему за ним аналогичному четырехтакту; последний является лишь транспозицией первого; для него рекомендуется иная манера исполнения, так как он звучит piano, а не forte, как в первом случае, и приводит к мажору, а не к минору. Поэтому я ввел для тактов 10, 11 и 12 этой страницы [стр. 15, такты 5, 6, 7] во всех голосах следующую нюансировку:



Вторая валторна играет в этих тактах ниже *f*, звук, который, как известно, отсутствовал у натуральных инструментов.

Стр. 10, такты 13—17 [стр. 15, такты 8—12]. Ведущий мелодический голос принадлежит флейте. Будучи — особенно при *crescendo* — вполне достаточной по силе в тактах 13 и 14 [такты 8—9], она, начиная с такта 15 [такт 10], может оказаться слишком слабой, так как звучание струнного квинтета становится довольно мощным и в такте 16 [такт 11] достигает fortissimo. Поэтому рекомендуется следующее место:

¹ В немецком авторском тексте: «Период» (Periodic). Прим. ред.

Стр. 11, такт 5 [стр. 16, такт 7]. Начиная с этого такта даже лучшие оркестры склонны к спешке. Этому следует всячески избегать. Коротенькие ритмические фигуры, как искры, разбросанные по различным инструментам:



должны дополнять друг друга с безукоризненной точностью, как звенья одной цепи. Все исполнители играют в течение пятнадцати тактов *piano*, не нарушая его никакой нюансировкой, легчайшим звуком. Тем энергичнее должно прозвучать короткое *crescendo* в такте 3, стр. 12 [стр. 17, такт 11].

Стр. 12, такты 4—11 [стр. 17, такт 12, до стр. 18, такт 6]. Если звук *e* играется сплошь *fortissimo* валторнами, трубами и кларнетами, то мелодические фразы флейт, гобоев и фаготов не смогут достигнуть полной отчетливости; последняя становится возможной посредством следующих нюансов:

19.

Кл.
Hrn.
Tr.

ff sfp ff sfp sf sf mf sf mf

Стр. 13 [стр. 19, до стр. 20, такт 7]. Здесь впервые тема главной партии появляется в полном великолепии. Поэтому следует, сохраняя энергичный характер темпа, модифицировать его в сторону небольшого расширения и подготовить эту модификацию едва заметным замедлением в предшествующих четырех тактах, исполняемых *crescendo* и приводящих к *fortissimo*.

В последующем постепенном *crescendo*, начинающемся в такте 14 этой страницы [стр. 19, такт 15], представляется возможность снова незаметно оживить движение с тем, чтобы к такту 1, стр. 14 [стр. 20, такт 7], восстановить основной темп. Необходимо особенно следить за тем, чтобы струнные исполняли короткие фигуры шестнадцатых с постепенным динамическим нарастанием и не играли *forte* там, где стоит лишь *crescendo*.

Стр. 13, такты 7—10 [стр. 19, такты 8—11]. Вторая валторна и вторая труба могут играть нижние *d*. Это не относится, однако, к тактам 14 и 15 этой страницы [стр. 19, последний такт, до стр. 20, такт 1], так как нижнее *d* второй валторны нарушило бы здесь басовый ход второго фагота. Следующее нижнее *e* у валторн, несмотря на аналогичное движение второго фагота, не мешает басовому голосу, так как последний поручен виолончлям и контрабасам.

Стр. 14, такт 8 [стр. 21, такт 5]. Я считаю, что здесь, ввиду сдержанного вступления флейты и кларнета на четвертой четверти, в струнном квинтете оправдано $>$, ведущее к *riano* следующего такта.

Стр. 14, такты 9—19, и стр. 15, такты 1—5 [стр. 21, такт 6—10, и стр. 22, такт 1—11]. При соответствующем изменении инструментовки имеет силу сказанное выше о стр. 6, такты 10—19 [стр. 8, такты 5—13, и стр. 9, такт 1], и стр. 7, такты 1—6 [стр. 9, такты 2—7].

Стр. 15, такт 14 [стр. 24, такт 4]. *Poco meno mosso* (как прежде).

Стр. 16, такты 3—5 [стр. 25, такты 3—5]. Снова несколько оживить (как прежде).

Стр. 16, такт 6 [стр. 25, такт 6]. *Tempo I* (как прежде).

Стр. 16, такт 11 [стр. 26, такт 1]. Во всех голосах \leq (как прежде).

Стр. 16, такты 16 и 17 [стр. 26, такты 6—7]. Попытка ретушировать эти такты в валторнах и трубах по образцу соответствующих тактов на стр. 8 [стр. 12] была бы ошибочной. Как высокое *a*, так и высокое *f* были исполнимы на натуральных инструментах. Сравнение различной инструментовки обоих мест ясно показывает, что Бетховен придержал медь для мощного вступления доминанты с последующей тоникой. Этот пример характерен для всех подобных случаев и должен служить предостережением для тех, кто думает, что переинструментовка столь же возможна всегда, сколь неизбежна иногда.

Стр. 19 [стр. 33]. Я считаю более правильным метропомическим обозначением приблизительно $\text{♩} = 104$, а не $\text{♩} = 120$.

Тема главной партии легко поддается следующему тривиальному исполнению:



Я рекомендую поэтому всегда, в каком бы голосе тема ни появлялась, акцентировать за такт, разумеется, крайне мягко, что графически можно представить лишь следующим образом:



То же относится ко многим другим моментам этой части, так, например, к началу ее разработки:



Стр. 19, такты 11 и 12 [стр. 33, такты 11 и 12]. Для оживления партий вторых скрипок, альтов и виолончелей возможна следующая нюансировка:



Стр. 19, такт 16 [стр. 34, такт 1]. Распространяющееся на девять тактов и поэтому исполняемое постепенно crescendo я превратил в этом такте для большей ясности в poco crescendo, а затем поставил в такте 22 più crescendo [стр. 34, такт 7].

Стр. 20, такты 4—11 [стр. 34, такты 12—13, и стр. 35, такты 1—6]. Для оживления исполнения рекомендуется следующая нюансировка, которую надлежит, однако, применять очень сдержанно:



Такт 2 и 3. Виолончели на выдержанном piano.

Такт 5. Crescendo и diminuendo у всех, кроме валторн, которые остаются на piano.

Начиная с затакта в тактах 11—15 [6—10] вторым скрипкам так же, как первой флейте и первому гобою, следует играть poco espres-

sivo, между тем как первые скрипки должны исполнять свои нисходящие шестнадцатые совершенно pianissimo.

Стр. 20, последний такт [стр. 36, такт 4]. Гобой и фаготы играют forte уже с *c*, а не с *g*, как я увидел однажды странным образом исправленным. То же самое относится к *f* и *c* у всех духовых на стр. 25, такт 20 [стр. 45, такт 6].

Стр. 21, такт 11 [стр. 37, такт 3]. В этом такте можно применить *diminuendo* и следующие затем четыре такта играть несколько тише, нежели три ему предшествующие; таким образом, такты 12—15 [стр. 37, такт 4, и стр. 38, такты 1—3] будут восприниматься как незаметно исчезающее эхо. На третьей восьмой такта 15 [стр. 38, такт 3] снова появляется, как предписано, нормальное *piano*, грациозно заключающее экспозицию. Знак повторения не соблюдается.

Приблизительно с такта 3, стр. 22 [стр. 38, такт 13], естественно появится легкое оживление темпа, которое с последнего такта этой страницы должно постепенно уступить место основному темпу главной темы. Для тактов 10—13, стр. 23 [стр. 42, такты 2—5], я принял следующий способ исполнения:



причем в отношении последних двух тактов я предостерегал первых скрипачей от сентиментальности. Так как я выделял исполнение коротких реплик гобоя и фагота чуть заметным *ritenuto*, то к основному темпу я возвращался уже в упомянутых двух тактах, а не в начале главной партии.

Возникающие в репризе фигурации, начинающиеся в такте 14, стр. 23 [стр. 42, такт 6], у виолончелей, следует исполнять с предельной легкостью и грацией. Поэтому я прибавляю в такте 6, стр. 24 [стр. 42, такт 18], во втором фаготе, а также в альтях, виолончелях и контрабасах, еще и *pianissimo*.

Стр. 24, такт 10 [стр. 43, такт 3]. Здесь также сначала используется только *poco crescendo*, и лишь в такте 15 [8] — *piu crescendo*.

Стр. 25, такты 1—12 [стр. 44, такты 1—12]. См. сказанное ранее о стр. 20, такты 4—15 [стр. 34, такт 12, до стр. 35, такт 10].

Стр. 26, такты 9—13 [стр. 46, такт 5, до стр. 47, такт 4]. См. сказанное ранее о стр. 21, такты 11—15 [стр. 37, такт 3, до стр. 38, такт 3].

Стр. 26, такты 15 и 16 [стр. 47, такты 6, 7]. Небольшое соло первого гобоя надлежит играть выразительно, с достаточно подчеркнутым *crescendo*, однако без отступления от темпа.

Стр. 27, такты 5—9 [стр. 48, такты 6—10]. Чтобы обеспечить мелодическое господство деревянным духовым инструментам, продолжительно играющим *forte*, рекомендуется при многочисленном квинтете заставить его играть так, как в дальнейшем указано для первых скрипок:



Стр. 27, такты 15—19 [стр. 49, такты 4—8]. Это повторение предыдущих четырех тактов играется *pianissimo*, в противоположность предшествующему *piano*. *Pianissimo* начинается у флейты в такте 17 [6], у гобоев — на третьей восьмой в такте 15 [4], у кларнетов и фаготов — в такте 17 [6], у валторн — в такте 15 [4], у первых скрипок — в такте 16 [5], у вторых скрипок и альтов на первой тридцатьвторой — в такте 15 [4], у виолончелей и контрабасов на третьей восьмой — в такте 15 [4]. С третьей восьмой такта 19 [8] валторны снова играют *piano*, после чего предписанное Бетховеном с такта 21 [10] *pianissimo* звучит с особым очарованием, в частности если прибегнуть к чуть заметному *ritenuto*. Наступающее сразу после него *forte* должно, однако, совпасть с возвращением к основному темпу.

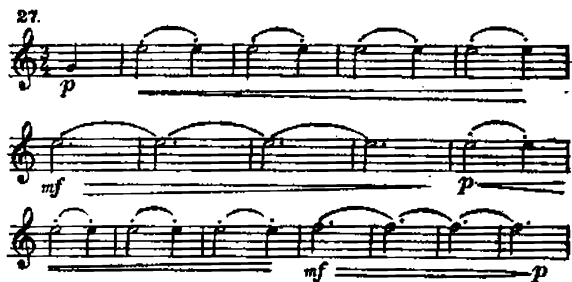
Все эти предложения имеют характер советов, а не предписаний. Лучше совсем не соблюдать их, чем осуществить неуклюже или как-то преувеличить.

Стр. 28, такты 16 и 17 [стр. 50, такт 16, и стр. 51, такт 1]. В целях ясного членения мелодии я предложил первым и вторым скрипкам играть *c-des* (затакт и первую четверть)

piano или, самое большое, mezzo forte, — во всяком случае так, чтобы отчетливо подчеркнуть динамическое отличие от появляющегося вновь на второй четверти такта 17 [1] forte. Мне кажется, что таковым являлось и намерение Бетховена; иначе не было основания еще раз предписывать скрипкам forte на второй четверти.

Происходящая в этом такте модуляция в Ges-dur является одной из многих встречающихся в первой симфонии смелых новаторских находок Бетховена. Обозначенное при появлении этого Ges-dur в такте 19 [стр. 51, такт 3] fortissimo должно звучать у всех инструментов особенно мощно.

Стр. 30 [стр. 56] трио. Для первых шестнадцати тактов этого трио я принял следующую манеру исполнения: в первый раз деревянные инструменты и валторны играют так:



а скрипки, как предписано, — на ровном piano. При повторении же эти 16 тактов, как и следующие, до знака репризы исполняются

pianissimo без добавленных мною < *mf* >. Скрипки в этом случае играют, конечно, также *pianissimo*, то есть тише, чем в первый раз. *Sforzando* в такте 16, стр. 31 [стр. 57, такт 7], которое в первый раз представляет собой лишь акцент в *piano*, при повторении намечается еле слышно.

Я не советую слишком часто прибегать к подобным напоминающим эхо эффектам, хотя я применял их как в этом случае, так и несколько раз в *Andante* данной симфонии. Они производят, особенно в произведениях серьезного характера, впечатление некоторой аффектированности. В вышеупомянутых эпизодах, они, как мне думается, отвечают радостному, несомненно близкому Гайдну стилю этого произведения. В позднейших симфониях мы с этими эффектами почти не встретимся.

Стр. 31 [стр. 57]. После двойной черты следует начинать не слишком тихо, чтобы можно было осуществить предписанное далее *diminuendo*.

Стр. 32, такты 9 и 10 [стр. 57, такт 25, и стр. 58, такт 1]. Я предостерегаю против преувеличения < >, которое произвело бы впечатление гротеска.

Первый раздел этого скерцо столь краток, что я советую играть его после трио (*da capo*) дважды. Тем самым можно избежать впечатления слишком поспешного проскальзывания, которое, как мне кажется, возникает при однократном его исполнении. Подобная вольность представляет исключение, допущенное лишь в этой симфонии. Оно не может быть применено ни в одной

из других симфоний как Бетховена, так и иного мастера.

Стр. 33 [стр. 60], такты 1—6. Первая фермата на *g* должна быть выдержана довольно долго и затем снята, чтобы перед вступлением первых скрипок возникла короткая пауза. Последующие такты трактовались, видимо, уже Бюловым в характере импровизированного вступления. Не знаю, как это звучало, так как я никогда не слышал исполнения этой симфонии под управлением Бюлова. Я дополнил указания Бетховена следующим образом:

28. *poco rit.* *poco acceler*
p *pp*
poco rit. *Allegro molto e vivace*
p *pp*

В *Allegro molto e vivace* я принимаю метрономическое обозначение $\text{♩} = 138$ вместо $\text{♩} = 88$, чем избегается вредная суетливость.

Стр. 34, такты 18—20 [стр. 63, такты 1—3].
Короткая фраза у первой флейты, первого кларнета и первого фагота:

29.

не прозвучит отчетливо, если трубы, литавры и гобой будут играть, как предписано, *forte*. Однако ослабление этого *forte* противоречило бы характеру данного отрывка. К тому же, существенно, чтобы ясно слышалась веселая, почти забавная фигура деревянных духовых. Поэтому я предлагаю второй флейте, второму кларнету и второму фаготу играть в унисон с первыми голосами, причем всем шести инструментам *fortissimo*. Данным приемом и достигается очевидное намерение автора.

Стр. 35, такты 17—21, и стр. 36, такты 1—3 [стр. 65, такты 2—9]. Первые и вторые скрипки играют эту очаровательную тему со следующей нюансировкой:



Стр. 36, такт 25 [стр. 67, такт 1]. Вторая валторна и вторая труба берут нижние *d.*

Стр. 37 [стр. 68]. Экспозиция этой части повторяется.

Стр. 37, последний такт, и стр. 38, такт 1 [стр. 69, такты 2 и 3]. Надлежит особенно обратить внимание на *pianissimo* в этих тактах, ибо оно значительно отличается от предшествующего *piano*; также и на то, что скрипки не должны подготавливать посредством \lt внезапно появляющееся в такте 2, стр. 38

[стр. 69, такт 4], fortissimo. Для отчетливого исполнения вышеупомянутых тонких и резких оттенков крайне необходимо сохранение темпа, и я настойчиво предостерегаю от какой бы то ни было суетливости в интересах грациозного обаяния этой части.

Стр. 38, такты 11—15 [стр. 69, такты 13—17]. Для первых скрипок мог бы подойти следующий способ исполнения:



Возникающая вслед за этим чрезвычайно привлекательная смена legato и staccato произведет необходимое впечатление только при сохранении sempre piano, без малейшей попытки crescendo, которое должно появиться, как предписано, лишь в такте 10, стр. 39 [стр. 71, такт 5]; но тогда уже с полной силой.

Стр. 40, такты 13—16 [стр. 73, такт 7, до стр. 74, такт 3]. Чрезвычайно важно, чтобы piano у деревянных духовых инструментов возникло неожиданно. Diminuendo в первых двух тактах, разумеется облегчающее игру небрежным исполнителям, портит все впечатление. Поэтому, во избежание всяческого заблуждения, я вписал в первый такт у флейт, кларнетов и фаготов fortissimo, а в третьем — прибавил к piano subito. К моему изумлению, меня многократно хвалили за то,

что именно в этом эпизоде я «создал» нечто совершенно особенное. Я никогда не мог понять, почему точное исполнение предписанного должно быть чем-то особенным; не мог понять и того, каким образом мог укорениться здесь другой способ исполнения, кроме осуществленного мною. Эта гениальная деталь, то есть подобие эха в деревянных духовых, звучащее в течение двух тактов после *fortissimo* всего оркестра, чтобы внезапно уступить место *piano* возвращающейся главной темы, настолько соответствует духу Бетховена, что не может быть понята иначе.

Стр. 41, такты 18—23 [стр. 75, такты 5—10]. Хотя здесь и возникает соблазн взять во вторых трубах и валторнах нижние *d*, я все же не советовал бы этого делать. Именно в соединении с первым тактом следующей страницы я нахожу скачки:



слишком характерными для того, чтобы можно было оправдать подобное облегчение.

Стр. 42, такты 4—11 [стр. 75, такт 14, до стр. 76, такт 6]. См. стр. 35, такт 17, до стр. 36, такт 3 [стр. 65, такты 2—9]. Следующие четыре такта исполняются, разумеется, таким же образом:



быть может даже, в соответствии с мелодическим характером темы, — с несколько большей экспрессией, чем восемь предыдущих.

Стр. 43, такты 23 и 24, и стр. 44, такты 1 и 2 [стр. 79, такты 3—6]. Последование аккордов представляет собой замкнутый мелодический и гармонический комплекс:



поэтому следует снять вторую, но не первую фермату, которую, во избежание неуместной здесь резкой цезуры, надлежит выдержать короче, чем вторую.

Стр. 44, такт 11 [стр. 80, такт 7]. Появление forte на предпоследней ноте темы, получающей таким образом внезапный, ничем не объяснимый толчок, почти заставляет меня поверить в некоторую небрежность автора; я полагаю поэтому, что можно заменить данную редакцию обозначения (для этого и последующего такта) другой, которая, как мне представляется, не нарушает намерений Бетховена:

V-ni I
Fl.
V-ni II
Br.
Vlc.
Kb.



Стр. 45, такты 19 и 21 [*стр. 82, такты 6 и 8*]. Следует специально упомянуть, что оба sforzando в гобоях и валторнах являются только акцентами на piano и потому должны исполняться очень осторожно. Духовые вообще не должны забывать, что такты 18—21 [5—8] представляют собой повторение на piano предшествующего отрывка forte, однако как раз оба sforzando слишком легко вводят в искушение сыграть и эти четыре такта снова forte.

ВТОРАЯ СИМФОНИЯ

Исполнение Второй симфонии требует меньшего количества советов, и, за исключением единственного момента, — менее радикальных. Она столь наивна, и оркестровый колорит ее полон столь сияющей свежести, что оживленное исполнение напрашивается почти везде само собой. Лучистая юность, радостная задушевность и несокрушимая сила — вот ее основные черты. Подходить к ней с бесцветной рассудочностью — значит погубить ее.

Стр. 3, такт 1 [стр. 7, такт 1]¹. Фермату не следует снимать и вводить таким образом после нее паузу. На это указывает сравнение первого такта с пятым, где непрерывное течение той же мелодии не прекращается. Первая четверть с ферматой выдерживается не слишком долго, после чего дирижер переходит непосредственно ко второй четверти, которая уже делится на два удара.

Так как здесь предписан пунктированный ритм, то весь оркестр выдерживает первую восьмую, и все инструменты прекращают иг-

¹ Л. Бетховен. Вторая симфония. Музгиз, М., 1957.

рать, когда дирижер дает вторую восьмую. Одни лишь гобой и фаготы начинают свою тему, непосредственно примыкая к *d* ферматы.

Метроническое обозначение $\text{♩} = 84$ не подходит к предписанному темпу *Adagio molto*. Я взял поэтому $\text{♩} = 72$.

Стр. 4, такт 3 [стр. 8, такт 5]. Замена высокого *f* у второй валторны низким в данном случае не рекомендуется. Хотя в следующем такте Бетховен и располагал нижним *g*, он все-таки не написал его. Значит, за этим стоит определенное намерение. Быть может, он хотел для *f* и *g* известной остроты звучания, которую ослабило бы удвоение в нижней октаве даже там, где оно допустимо. Мне также кажется, что появляющаяся в такте 6, стр. 5 [стр. 11, такт 1], секунда в валторнах говорит о необходимости сохранения предыдущего унисона. Там, где ясно видно, что Бетховен написал бы нижние звуки, будь они в его распоряжении, соответствующая корректура всегда уместна. Во всех других случаях транспонирование вниз должно быть отвергнуто. Мыслящий музыкант легко найдет правильное решение, если постарается воспитать свой художественный вкус в соответствии со стилем Бетховена.

Стр. 5, такт 2 [стр. 10, такт 1]. *Sforzando* у гобоев представляется звучащим несколько бедно в сравнении с предшествующими и последующими *sforzando* у валторн — естественно, более сильными. Мне приходилось слышать предложения усилить здесь гобой кларнетами. Однако это излишне, если принять во внимание, что весь эпизод идет на *piano*. Это

позволяет валторнам исполнять свои sforzando мягко, а гобоям, обладающим более острой звучностью, — не уступать им.

Стр. 6, такты 2—4 [стр. 11, такты 3—5]. Мелодию в альтях и виолончелях следует снабдить указанием *росо espressivo*. Во второй и третьей четвертях последнего из цитируемых тактов эти инструменты играют с незначительным *diminuendo* и продолжают свою фигурацию в такте 5 этой страницы [стр. 12, такт 1] *piano*, предоставляя ведение мелодии исключительно скрипкам.

Стр. 7 [стр. 13] *Allegro con brio*. Как метрономическое обозначение я принимаю приблизительно $\text{♩} = 92$ вместо $\text{♩} = 100$.

Стр. 9, такт 10 [стр. 17, такт 6]. Здесь мы опять встречаем одно из тех, столь характерных для Бетховена, внезапных *piano*, которые не могут быть ни пропущены, ни подготовлены посредством *diminuendo*. Исполнение их не может быть облегчено предшествующей так называемой «люфтпаузой». В дальнейшем я не буду останавливаться на таких случаях специально.

Стр. 12, такты 7—12 [стр. 22, такты 2—7]. В этих тактах речь идет, очевидно, не о *sforzando* в пределах *piano*. Обозначенные *sforzando* ноты должны исполняться коротко и остро, в противоположность остальным инструментам, играющим *piano*.

Стр. 14, такт 3, до стр. 15 [стр. 25, такт 8. до стр. 27, такт 3]. На первый взгляд фигуры восьмыми у деревянных духовых противопоставлены аналогичным у струнных. Так представляется зрению, но не слуху. Если этот эпи-

зод сыграть, как указано, на сплошном fortissimo, то деревянные духовые почти не будут слышны. Исполняемые только одной флейтой, одним гобоем и одним фаготом короткие фигуры шестнадцатых:



оказываются также слишком слабыми по сравнению с таковыми у первых скрипок. Данный эпизод принадлежит к тем немногим, где радикальное вмешательство не только не является непочтительным, но, по моему убеждению, настоятельно диктуется именно пиэтетом к великому созданию великого творца. Вагнер попадает в точку, когда пишет относительно подобного же радикального вмешательства в партитуру Девятой симфонии (о чем речь пойдет позже) следующее: «При решении таких вопросов дело сводится только к тому, предпочитаем ли мы, слушая замечательное музыкальное творение, некоторое время ничего не знать определенного относительно намерений композитора или, напротив, воспользоваться наиболее целесообразным средством, чтобы выяснить последние».

Итак, для того, чтобы сделать намерение Бетховена, столь ясное при чтении партитуры, отчетливым также и для слушателя, я предлагаю следующие изменения:

Вторая флейта играет с такта 5, стр. 14 [стр. 26, такт 1], до конца цитируемого эпизода в унисон с первой. Низкие ноты этого

голоса в тактах 6—9 [2—5] по сравнению с очень сильными аккордами струнных, соответственно поддержанными прочими голосами деревянных духовых, являются в звуковом отношении незначительными и поэтому спокойно могут быть принесены в жертву более мощному верхнему голосу.

Второй гобой играет в такте 9, стр. 14 [стр. 26, такт 5]:



и продолжает играть до конца цитируемых тактов в унисон с первым.

Для отсутствующих в оригинале кларнетов начиная с такта 4, стр. 14 [стр. 25, такт 9], добавляется следующий голос:



Выдержанные ноты у второго фагота в тактах 6, 8 и 9 [стр. 26, такты 2, 4 и 5] несущественны, поскольку те же ноты исполняются частично валторнами, частично виолончелями или теми и другими вместе.

С такта 3, стр. 14 [стр. 25, такт 8], фагот может звучать следующим образом:



Отсюда до конца цитируемого отрывка второй фагот играет в унисон с первым.

Вторая валторна играет в тактах 8 и 9, стр. 14 [стр. 26, такты 4 и 5], ниже *f*. Кроме того, на протяжении всего цитируемого отрывка в валторнах и трубах каждая целая нота отмечается *sforzando piano* вместо *sforzando*. В такте 9 [5], где инструменты нуждаются в особенно сильном акценте, *fortissimo* заменяется *fortissimo >*. Если деревянные духовые, даже с указанными добавлениями и изменениями, еще не развивают достаточной силы, что будет зависеть от их размещения, количества пультов струнных и от акустики зала, то в тактах 6 и 8 [стр. 24, такты 2 и 4] струнным можно играть также *sforzando piano* и в каждом следующем такте вступать с новой силой.

Стр. 16, такты 8—16 [стр. 30, такты 3—11]. В этом эпизоде следует избегать склонности каждого, даже самого лучшего, оркестра преждевременно начинать *crescendo*, а также

спешить. И то и другое разрушает очарование этой благоухающей игры звуков.

Стр. 20, такты 5—7 [стр. 36, такты 1—3]. Изменения темы в репризе, как здесь, где ожидается:



вместо:



характерны для Бетховена и не подлежат исправлению.

Стр. 22, такты 8—13 [стр. 40, такты 6—11]. См. сказанное о стр. 12, такты 7—12 [стр. 22, такты 2—7].

Стр. 23, такт 17, и стр. 24, такт 4 [стр. 43, такты 1 и 7]. Следует соблюдать предписание для вторых скрипок и альтов — так же как во втором из цитируемых тактов для первого гобоя и первого фагота — играть затакт (четыре шестнадцатых) еще *fortissimo* и только на следующей первой четверти — *piano*. Оттого, что исполнители по большей части вступают здесь *piano* уже в затакте, эти столь важные тематические ноты становятся неслышными. Если они, несмотря на *fortissimo*, не звучат отчетливо, то во второй половине соответственных тактов надлежит предписать остальным инструментам *diminuendo*, степень

какового дирижеру необходимо отрепетировать.

Стр. 24, такт 5 [стр. 43, такт 8]. Для отчетливой слышимости фигур шестнадцатыми у гобоя и фагота я счел бы уместным снабдить вторую половину этого такта > для инструментов, которым поручена гармония.

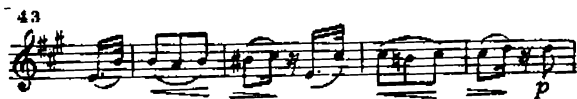
Стр. 24, такт 15 [стр. 44, такт 7]. Я рекомендую трубам вступить здесь *mezzo forte* и играть *crescendo* до *fortissimo* следующего такта:

Стр. 24, последний такт [стр. 45, такт 3] и следующие. Применение открытых звуков труб часто приводит в классических симфониях, в особенности у Бетховена, к некрасивому, режущему ухо «треску». Поэтому не следует разрешать этим инструментам, даже при *forte*, играть в полную силу, сберегая последнюю для кульминационных моментов. Искусные духовики сами почувствуют, где они даже на *forte* должны в той или иной мере отступать на задний план; другими же должен в этом отношении руководить дирижер. Если бы я захотел рассмотреть все подобные случаи в отдельности, это завело бы меня слишком далеко; поэтому только в некоторых местах, которые могут служить конкретными примерами, я буду указывать на них. Здесь с такта 20, стр. 24 [стр. 45, такт 1], вся суть заключается в выразительнейшем противопоставлении скачков у скрипок движению восьмыми у виолончелей и контрабасов. Я предложил бы поэтому трубам и литаврам, начиная с цитированного выше такта, играть с несколько ослабленной силой звука, примерно *mezzo*

forte. В такте 4, стр. 25 [стр. 45, такт 7], сохраняется предписанный, весьма естественный, акцент, после чего упомянутые инструменты играют снова *mezzo forte*; в тактах 6 и 7 [9 и 10] они делают небольшое *crescendo*, дабы затем с полным блеском исполнить заключительную фанфару. Благодаря такому гибкому использованию наиболее мощно звучащих инструментов, длительные *forte* предстают в выгодном освещении, тогда как постоянное равномерное *fortissimo* в этих и без того уже пронзительных голосах может легко произвести впечатление нехудожественного шума.

Стр. 26 [стр. 48]. Как метрономическое обозначение я принимаю $\text{♩} = 84$ вместо $\text{♩} = 92$.

Стр. 26, такты 17—20 [стр. 49, такты 1—4]. Струнный квинтет может сдержанно фразировать следующим образом:



Стр. 27, такты 2—5 [стр. 49, такты 9—12]. Кларнеты и фаготы фразируют этот эпизод так же, как перед этим струнные, в то время как последние и валторны играют совсем *pianissimo*.

Стр. 27, такты 18—19 [стр. 50, такты 5—6]. Вторая валторна, начиная с затакта, играет нижние *f*.

Стр. 27, такт 22 [стр. 50, такт 9]. Дирижеру следует решить самому, не будет ли это *piu-issimo* звучать лучше в исполнении одной первой валторны; вторая должна тогда вступить только в следующем такте на *fortissimo*.

Стр. 28, такты 2—4 [стр. 50, такты 12—14]. Пусть первые скрипки исполнят этот эпизод в несколько оживляющей мелодию нюансировке:



тогда как для последующего варианта тридцатьвторыми должно быть сохранено равномерное *piano*.

Стр. 30, такты 6—8 [стр. 54, такты 3—5]. Первый кларнет и первый фагот должны быть несколько выделены; они могут играть *mezzo forte*. Третий такт содержит *diminuendo*, заканчивающееся на первой четверти следующего такта, исполняемого *piano*. Эти указания следует отнести и к трем последним тактам стр. 38 [стр. 68, такты 2—4].

Стр. 31, такты 11—15 [стр. 56, такты 4—8]. Эта прекрасная музыка требует совершенно легкого, едва ощущаемого замедления темпа, после чего *crescendo* в двух последующих тактах должно привести к возвращению основного темпа на *forte*. То же относится к аналогичному месту на стр. 32, такты 2—9 [стр. 57, такты 3—10]. В такте 1, стр. 32 [стр. 57, такт 2], аккорд *e-moll* у флейт, гобоев, фаготов,

валторн, альтов, виолончелей и контрабасов надлежит снабдить точкой, как у предшествующих аккордов; следовательно, играть его надо коротко, во избежание переченя *g* с непосредственно вступающим затем во вторых скрипках *gis*.

Стр. 32, такт 12, до стр. 33, такт 2 [стр. 58, такты 1—8]. В интересах хорошей слышимости всех остальных голосов вторые скрипки и альты играют постоянно повторяющиеся с несколько тише (*mezzo forte*). Полное *fortissimo* появляется в этих голосах только в такте 3, стр. 33 [стр. 59, такт 1].

Стр. 34, такты 2—5 [стр. 60, такты 3—6]. Предшествующее им на протяжении одиннадцати тактов *crescendo*, сопровождаемое мелодическим и гармоническим нарастанием, как и энергичное *fortissimo* (шесть тактов раньше), естественно вызовут оживление темпа; *ritenuto* в цитированных тактах поможет незаметно вернуться к основному темпу темы.

Стр. 35, такты 2—5 и 10—13 [стр. 61, такты 6—9, и стр. 62, такты 3—6]. См. стр. 26, такты 17—20, и стр. 27, такты 2—5 [стр. 49, такты 1—4 и 9—12].

Стр. 36, такты 19—21 [стр. 64, такты 9—11]. См. стр. 28, такты 2—5 [см. стр. 50, такты 12—15].

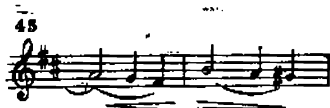
Стр. 43 [стр. 75]. Рекомендуется играть трио несколько спокойнее, чем главную часть, что позволит подчеркнуть как грациозность самой темы, так и характерный облик среднего раз-

дела (Fis-dur у струнного квартета). Предостерегаю от торопливого исполнения всей части.

Стр. 45 [стр. 77]. Как метрономическое обозначение я принимаю $\text{♩} = 132$ вместо $\text{♩} = 152$.

Стр. 45, такты 12—18 [стр. 78, такт 7, до стр. 79, такт 1]. Если звучание первой флейты, первого гобоя и первого фагота окажется недостаточно сильным, то их можно поддерживать вторыми голосами в унисон. Во всяком случае рекомендуется, если артисты оркестра сами не почувствуют необходимость в этом, предписать валторнам и трубам после *forte* и *sforzando* легкое *diminuendo*. В последней четверти последнего такта снова появляется полное *forte*. То же относится и к стр. 54, такты 2—8 [стр. 93, такт 7, до стр. 94, такт 2].

Стр. 46, такты 8—11 [стр. 79, такты 9—12]. Виолончели, вторые скрипки и альты играют *dolce espressivo*, так же кларнеты и фаготы в тактах 14—17 [стр. 80, такты 3—6], в продолжение которых в струнном квартете сохраняется *pianissimo*. В тактах 12 и 13 [стр. 80, такты 1 и 2] я принял для всего струнного квартета фразировку, данную ниже для первых скрипок:



Все это следует понимать в смысле благородного оживления, а не антихудожественной

аффектации. Начиная с такта 14 [3] до первой четверти такта 18 [7] при желании можно ограничиться одной первой валторной.

Стр. 51, такты 7, 9, 13 и 15 [стр. 88, такт 11, стр. 89, такты 1, 5 и 7]. Первая флейта и первый гобой, в зависимости от акустических условий, могут быть усилены вторыми голосами в унисон.

Стр. 51, такт 18 [стр. 89, такт 10]. Чтобы не заглушать деревянные духовые, рекомендуется при большом струнном квинтете играть здесь лишь *росо crescendo*; основное же *crescendo* начинать только со второго такта стр. 52 [стр. 89, последний такт]. Флейты и гобои со следующих тактов могут быть при необходимости удвоены вторыми голосами:



Стр. 52, такты 12—14 [стр. 90, такт 10, до стр. 91, такт 1]. Так как здесь, вследствие дальнейшего характерного вступления вторых голосов, нельзя удваивать флейту и гобой, совершенно необходимо в валторнах после *fortissimo* и *sforzando* на целых нотах всякий раз ослаблять силу звука, то есть играть *fortissimo-piano* и *sforzando-piano*. То же относится к валторным и трубам в такте 18 [стр. 90, такт 5] и в последующих. Только в такте 4, стр. 53 [такт 11], можно и у этих инструментов использовать полное *fortissimo*.

Стр. 54, такт 16, до стр. 55, такт 3 [стр. 94, такт 10, до стр. 95, такт 8]. См. стр. 46, такты 8—17 [стр. 79, такт 9, до стр. 80, такт 6].

Стр. 56, такты 14—17 [*стр. 97, предпоследний такт, до стр. 98, такт 2*]. Блестящий, радостный характер этой симфонии внезапно нарушается мрачным минором, как бы предчувствием тяжелых испытаний. Я распространил волшебное звучание *pianissimo* в низких валторнах, трубах и литаврах на весь оркестр и предложил играть эти четыре такта значительно тише, нежели предшествующие им мажорные. Дальнейшие колебания динамики вплоть до ликующего *forte* на стр. 57, такт 5 [*стр. 99, такт 1*], выигрывают благодаря этому в выразительности. *Sforzando* в четвертом [*стр. 98, такт 2*] такте следует исполнить едва заметно. Струнные начинают следующее нежное *crescendo* с *pianissimo*. Поэтому *piano* в голосах струнного квинтета в данном случае целесообразнее вычеркнуть.

Стр. 58, такт 20, до стр. 59, такт 4 [*стр. 102, такт 9, до стр. 103, такт 3*]. Чтобы устоять против натиска струнных, можно, если это покажется необходимым, начиная с затакта, усилить первую флейту и первый гобой вторыми голосами в унисон. Со вступления валторн и труб на стр. 59, такт 2 [*стр. 103, такт 1*], второй фагот, вместо того чтобы молчать, также может присоединиться в обоих тактах, начиная с *B*. Существующий в больших оркестрах обычай удваивать деревянные духовые в отдельных симфониях Бетховена будет рассмотрен подробнее ниже.

Стр. 60 [*стр. 105*]. Обе ферматы снимаются, и после них выдерживаются короткие паузы; то же самое с ферматой на стр. 63 [*стр. 111*].

Стр. 61, такт 7 [*стр. 107, такт 5*]. Здесь стоит *pianissimo*, которому предпослано продолжающееся четыре такта $>$. Но так как предшествующий этому знаку эпизод также обозначен *pianissimo*, то для дальнейших тактов требуется наиболее мягкое звучание, на которое вообще способен оркестр. Особенно шесть тактов, в которых струнный квинтет играет один, на стр. 61, такты 11—16 [*стр. 107, такты 9—14*], должны создавать впечатление затаенного напряжения, разрешающегося грандиозным вступлением секундакорда в такте 17 [15].

Стр. 63 [*стр. 111*]. В восьми тактах, следующих за фермой, можно слегка, я сказал бы — словно прислушиваясь, сдержать темп, чтобы при вступлении *fortissimo* на стр. 64, такт 5 с затактом [*стр. 112, такт 4*], вновь энергично вернуться к основному темпу и сохранить его до конца.

ТРЕТЬЯ

СИМФОНИЯ

Для Третьей, Пятой, Седьмой и Девятой симфоний, как и для некоторых частей «Пасторальной» симфонии, целесообразно при наличии большого состава струнного квинтета удваивать все деревянные духовые (четыре флейты, четыре гобоя, четыре кларнета и четыре фагота). Целью этого является не столько усиление звучания, сколько главным образом его отчетливость; это ясно уже из моих высказываний относительно дублирования духовых в Первой и Второй симфониях. Поэтому недостаточно поручить дополнительным духовым инструментам только исполнение эпизодов *forte* (прием довольно грубый, который часто больше вредит, чем помогает), а надлежит после долгого размышления и с тонким вкусом выбрать и точно отметить места, подлежащие удвоению. Как мы увидим ниже, не следует удваивать всегда все деревянные духовые. Может случиться, что в этом будут нуждаться лишь одна или две партии; иной раз даже только вторая партия. Наиболее практичен следующий образ действия: в начале эпизодов, где вводится удвоение, пишут *u*, а там, где оно должно прекратиться, — *b.u.* Дублер садится рядом с основным исполните-

лем и должен точно придерживаться правила играть обязательно только те разделы партии, которые находятся между *у* и *б. у.*, помимо же этого ни единой ноты. В маленьких оркестрах, конечно, нет смысла прибегать к удвоению, поскольку в этом случае нарушается равновесие между деревянными духовыми и струнными. Мои указания касаются, следовательно, лишь больших оркестров, имеющих приблизительно шестнадцать первых скрипок и восемь контрабасов.

Стр. 3 [стр. 9]¹. Указание метронома $\text{♩} = 60$ требует столь быстрого темпа, что многие места, например движение шестнадцатыми у скрипок на стр. 12 [стр. 26], не могут быть отчетливо воспроизведены. При этом вся часть, если неизменно держаться такого темпа, приобрела бы торопливый, если не совершенно легковесный, характер, полностью противоречащий ее существу. Я принимаю для начального темпа примерно $\text{♩} = 54$; это совсем не означает, что некоторые разделы не должны исполняться еще спокойнее. Так же точно в данном обозначении вовсе не содержится предписания дирижировать этой частью сплошь на раз. В ряде мест такой способ дирижирования будет правильным, во многих других, однако, возникает необходимость дирижировать на три четверти; или — по крайней мере — маркировать первую и третью четверти. Выразительность мелодии и одухотворенный ритм подскажут здесь наилучшее решение.

¹ В квадратных скобках указаны стр. по изд.: Л. Бетховен. Третья симфония. Музгиз, М., 1958.

Стр. 5, такт 8 [стр. 12, такт 9]. Вторая валторна и труба берут нижние *d*.

Стр. 5, такты 8—17 [стр. 12, такты 9, до стр. 13, такт 2]. Надлежит следить, чтобы здесь и везде, где мелодия подобным же образом раздроблена на мотивы, порученные различным инструментам, каждая нота с точкой выдерживалась точно, восьмая же исполнялась не слишком коротко, а последняя нота звучала не слишком громко, истая вая в звуке, то есть игралась бы слабее обеих предшествующих. Графически это можно представить приблизительно следующим образом:



причем знаки — не должны быть заменены *sforzando*, которое предписано в девятом и десятом тактах цитируемого отрывка и допустимо лишь там [стр. 13, такты 1 и 2]. Слегка замедленный темп (ровно настолько, чтобы не исчезли контуры мелодии) будет оправдан. Разумеется, это должно произойти как бы непреднамеренно, подчиняясь только велению чувства; иначе лучше оставаться в основном темпе.

Я предоставляю на усмотрение дирижера, не будет ли целесообразнее в тактах 10—16 [стр. 12, такт 11, до стр. 13, такт 1] оставить лишь первую валторну. Во всяком случае желательно, чтобы в тактах 18 и 19 [стр. 13, такты 3 и 4], а также 22 и 23 этой страницы [7, 8] вторая валторна взяла нижнее *d*.

Стр. 7, такты 2—7 [стр. 16, такты 2—7]. Вторая валторна и труба берут нижние *d*. Я рекомендую далее, в такте 4 этой страницы, всем духовым инструментам начинать *piano* и на протяжении этого и следующего тактов довести звучание на *crescendo* до *fortissimo*. Естественная выразительность, вероятно, заставит струнные играть *fortissimo* раньше, чем указано в партитуре. Однако было бы неправильным требовать от них здесь приглушенной звучности; вышеприведенное же использование духовых позволит достичь динамического нарастания, отвечающего намерению автора.

Стр. 7, такт 8 [стр. 16, такт 8] и следующие. Тонко чувствующий дирижер сможет, не прерывая звукового потока, настолько задержать темп при вступлении побочной партии, насколько этого требует характерное для данной темы *portamento*. Хорошо, если это замедление, начиная примерно с третьего такта от конца, будет возрастать, так что *pianissimo* во втором и в следующих тактах стр. 8 [стр. 17, последний такт] можно будет сыграть в относительно спокойном темпе, повышающем напряженность его воздействия. Начало движения восьмыми и *crescendo* приведут затем сами собой снова к главной теме.

Стр. 9, такт 5 [стр. 20, такт 2]. *Sforzando* в предыдущих тактах обуславливает, разумеется, небольшое ослабление звучания трех нот, непосредственно следующих за ними. В этом такте поэтому будет уместно мощное *crescendo*, энергично стремящееся навстречу острому *fortissimo* следующих за ним ударов.

Стр. 9, такты 6—9 [стр. 20, такты 3—6]. Принимая во внимание, что недостаточный диапазон натуральных инструментов несомненно препятствовал Бетховену в полной мере использовать возможности валторн, я позволил себе в этих тактах дополнить их партии нотами, обозначенными стрелками:



Вносить аналогичные изменения в партии труб казалось мне, однако, неуместным, так как вызвало бы предвосхищение подобного эпизода на стр. 28, такт 2 и следующие [стр. 55, такт 2], где трубы все время дублируют валторны, усиливая впечатление по сравнению с первым отрывком. Я рекомендую здесь трубам и литаврам играть только *mezzo forte*, так как *fortissimo* этих инструментов, примененных лишь в некоторых аккордах, нарушило бы динамическое равновесие мощных оркестровых акцентов. Следующие шесть *sforzando* они должны играть, напротив, на полном *fortissimo*.

Стр. 9, такты 19 и 20, и стр. 10, такты 1 и 2 [стр. 21, такты 7—9, и стр. 22, такт 1]. Для первых скрипок и первой флейты я принял следующую манеру исполнения:



имеющую целью постепенно подготовить дальнейшее большое *crescendo* на стр. 10, такты 3—5 [стр. 22, такты 2—4].

Стр. 10, такты 5 и 6 [стр. 22, такты 4—5]. Вторая валторна и вторая труба берут нижние *d*.

В этой части я рекомендую опустить повторение экспозиции, а следовательно, и $\overline{1}$. Этим усиливается воздействие великолепной разработки и необычайно развернутой коды. Восприятие слушателя оказывается более свежим, чем при повторном исполнении экспозиции. Мне представляется также, что переход к репризе в $\overline{1}$ несколько трафаретен по сравнению с содержанием всей части. Длящееся *pianissimo* во $\overline{2}$, которое ни в коем случае не должно нарушаться сентиментальными вздохами, может только в тактах 5 и 6 стр. 11 [стр. 24, такты 13—14] уступить место умеренному *crescendo* и *sforzando*. Если дирижер испытывает необходимость в начале $\overline{2}$ несколько умерить темп, то в такте 7, стр. 11 [стр. 24, такт 15], он снова вернется к основному темпу.

Относительно исполнения рассеянной между различными инструментами мелодии, стр. 11, такты 7—18 [стр. 24, такт 15, до стр. 25, такт 7], как и стр. 14, такт 10, до стр. 15, такт 7 [стр. 29, такт 3, до стр. 30, такт 4], см. сказанное раньше о стр. 5, такты 8—17 [стр. 12, такт 9, до стр. 13, такт 2].

Стр. 12, такты 4—11, и стр. 13, такты 2—9 [стр. 25, такт 16, до стр. 26, такт 7, и стр. 27, такты 2—9]. Чтобы добиться четкой слышимости фигурации, чему препятствуют не столько духовые, сколько весьма сильно звучащие октавы скрипок, я предписал играть последние следующим образом:

50.

I. Viol. I.

II. Viol. I.

ff

ff

ff

Само собой понятно, что контрабасы и альты должны вести тему главной партии максимально энергично.

Стр. 15, такт 15 и следующие [стр. 31, такт 1]. Отсюда до конца такта 8, стр. 17 [стр. 33, последний такт], деревянные духовые удваиваются, что весьма выигрышно как для имитационных вступлений на стр. 15 [стр. 30], так и для следующего могучего tutti.

Стр. 16, такты 2—13 [стр. 31, такт 6, до стр. 32, такт 1]. Невероятная мощь этого эпизода допускает предположение, что Бетховен ввел для медных духовых инструментов в отдель-

ных тактах паузы лишь потому, что в его распоряжении не было ни единого звука, подходящего для данных аккордов (насколько враждебно относился он к тусклым закрытым звукам натуральных валторн, видно из того, как редко и почти с отвращением он пользовался ими). Раньше я добавлял в тактах 8—13 [стр. 31, такт 12, до стр. 32, такт 1] трубы и валторны и указал на эти добавления в первом издании книги. Позже, однако, я от этого отказался. Если даже эти такты и звучат по сравнению с предыдущими несколько менее насыщенно, то вступление медных в такте 14 [стр. 32, такт 2], к которому величественно присоединяются литавры, столь грандиозно, что не должно быть ослаблено предварительным использованием тех же самых инструментов. Это как раз один из тех случаев, когда Бетховен превратил беду в добродетель. Следовательно, этот эпизод надлежит играть так, как написано, без ретуши, добиваясь мощного звучания струнного квинтета. В тактах 2—6 [стр. 31, такты 6—10] пусть вторая труба возьмет нижнее *d*.

Стр. 17, такт 13, до стр. 18, такт 5 [стр. 34, такт 5, до стр. 35, такт 2]. То, что в эпизоде *e-moll* все акценты обозначены *sforzando piano*, а в аналогичном отрывке *a-moll* те же акценты обозначены *sforzando*, заставляет подозревать, что второе проведение должно играть с несколько большей экспрессией, чем первое, и потому его следует понимать не только как транспонированное повторение, но и как переход к начинающемуся в восьмом такте, стр. 18 [стр. 35, такт 5], энергичному

вступлению главной темы. Подчеркивание *sforzando* по сравнению с *sforzando piano* оправдывает появление предшествующих и последующих кратких *crescendo* и *diminuendo*:



И то, и другое, разумеется, оживленно, выразительно, но без излишества и аффектации. Такт 6, стр. 18 [стр. 35, такт 3], должен исполняться *piano*. Тем непосредственнее воздействует тогда следующее *crescendo*.

Стр. 18, такты 12--17 [стр. 35, такты 9—14]. Для труб я ввел следующее обозначение:



Соответственно этому, трубам и литаврам на стр. 19, такты 3—5 [стр. 36, такт 6, до стр. 37, такт 1], надлежит играть следующим образом:



Стр. 19, такты 17—20 [стр. 38, такты 4—7]. После исполненного с большой выразительностью напевного эпизода у деревянных я ре-

комендую играть эти четыре такта в нежном *piano* без < и >. Тогда следующие четыре такта во всем квинтете можно исполнить, переосмыслив *sforzando*, таким образом, как это предложено виолончелям и контрабасам:



Стр. 20, такт 4, до стр. 21, такт 2 [стр. 38, такт 12, до стр. 40, такт 9]. Здесь у деревянных инструментов начинается удивительная имитационная переключка, которая образует великолепный контраст со все смелее поднимающимися басами. Не все голоса равно существенны. Мне кажется, например, что на первый план вначале должна выступить вторая флейта в противоположность первой, так как фагот и кларнет имитирует ее мелодически, а не только ритмически. Поэтому я советую прежде всего удвоить первый фагот, первый кларнет и вторую флейту. Начиная с такта 18, стр. 20 [стр. 39, последний такт], первая флейта играет в удвоении, вторая, напротив, без удвоения, с такта 21 [стр. 40, такт 3] второй кларнет удваивается, а первый снова остается без удвоения. Все остальные — неупомянутые — не удваиваются. Если деревянные духовые нельзя дублировать, то дирижер несколько выделяет голоса, обозначенные как удвоенные. Тогда возникает следующая мелодическая схема, убедительная не только своей наглядностью, но и озаряющая весь отрывок неповторимо ясным светом:

55.

(II. Fl.)

(I. Kl.)^{*}

(I. Fag.)

(I. Fl.)

(I. Kl.)

(I. Hob.)

^{*}) Для большей наглядности клареты приведены здесь в реальном звучании.

Начиная с предпоследнего такта стр. 20 [стр. 40, такт 6] (см. последний такт нотного примера) удваивается только первый гобой; остальные (начиная со следующего такта) не дублируются. С третьего такта, стр. 21 [стр. 40, такт 10], при *fortissimo* удваиваются все инструменты, в такте 11 на *riapo* [стр. 41, такт 7] все снова играют без удвоения.

Стр. 22, такты 5 и 6 [стр. 42, такты 8 и 9]. Этот необычный эпизод многократно обсуждался, даже подвергался иногда корректированию.

Вагнер исправил, или, скорее, ухудшил положение, изменив *as* во вторых скрипках на *g*. Насколько мне известно, этому непостижимому искажению никогда не подражали.

Слышал я также высказывание, что здесь подразумевается высокая B-ная валторна и Бетховен якобы забыл указать перестройку. Таковая, однако, на натуральных валторнах того времени была технически совершенно неосуществима, поскольку в течение всего лишь шести тактов паузы, предоставленных здесь второй валторне, невозможно было заменить крону.

Одновременно мы видим, что Бетховен для перехода из *Es* в *F* предоставляет первой валторне 41 такт паузы и не менее 89 тактов — для обратного возвращения в *Es*. Конечно, здесь осуществляется гениальное предвосхищение основной тональности.

Я отказался от всякого изменения и надеюсь, что и в будущем никто не решится истолковывать вкрявь и вкось эту восхитительно смелую находку.

Стр. 24, такты 5—14 [стр. 46, такт 6, до стр. 47, такт 7]. См. стр. 5, такты 8—17 [стр. 12, такт 9, до стр. 13, такт 2].

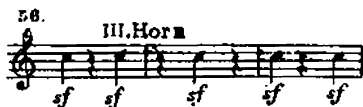
Стр. 26, такты 1 и 2 [стр. 50, последний такт, и стр. 51, такт 1]. См. стр. 7, такты 3 и 4 [стр. 16, такты 3 и 4]. (Пусть литавры исполнят свое *V ripano*.)

Стр. 26, такт 5 [стр. 51, такт 4] и следующие. См. стр. 7, такт 8 [стр. 16, такт 8] и следующие.

Стр. 27, такт 11 [стр. 53, такт 7]. Первая флейта берет во второй четверти высокое *b* вместо нижнего, которое, очевидно, не могло быть исполнено на старых флейтах. Мы еще не раз увидим, что Бетховен охотнее прибегает к странным переброскам в мелодии, нежели использует звук, ныне легко доступный любому флейтисту.

Стр. 28, такт 1 [стр. 55, такт 1]. См. стр. 9, такт 5 [стр. 20, такт 2].

Стр. 28, такты 8—10 [стр. 56, такты 1—3]. Нет оснований, чтобы третья валторна, как и в аналогичном случае на стр. 9 [стр. 20], не принимала участия в аккордах *sforzando*. Вероятно, виною всему забывчивость переписчика или самого Бетховена. Поэтому следует дополнить:



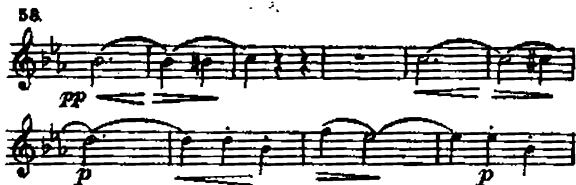
Стр. 28, такты 15—18 [стр. 56, такт 8, до стр. 57, такт 2]. См. стр. 9, такт 19, до стр. 10, такт 2 [стр. 21, такт 7, до стр. 22, такт 1].

Стр. 29, последний такт, до стр. 30, такт 8 [стр. 59, такт 11, до стр. 60, такт 2]. В очень важной партии первого гобоя я предлагаю следующую нюансировку:



Стр. 30, последний такт, до стр. 31, такт 6 [стр. 60, такт 14, до стр. 61, такт 5]. В странном противоречии с столь экономным до сих пор употреблением закрытых звуков, партия третьей валторны в этом отрывке содержит их не менее семи. Очевидно, Бетховен имел в своем распоряжении искусного инструменталиста. Вероятно также, что совместное движение виолончелей и первого фагота позволяло ему меньше опасаться неудачного исполнения «опасных» звуков. Но именно этот эпизод показывает, что не принципиальные, а лишь технические соображения побуждали его быть осторожным. Поэтому против умеренной, стилистически корректной ретуши отдельных мест ничего возразить нельзя.

Стр. 31, такт 16, до стр. 32, такт 3 [стр. 62, такты 2—11]. Деревянные духовые играют, как указано:



Стр. 32, такт 8 [стр. 62, такт 16]. Второе crescendo, появляющееся столь быстро вслед за первым, оправдывает, на мой взгляд, исполнение этого такта без предшествующего diminuendo с несколько уменьшенной силой звука, что придает большую убедительность последующему короткому нарастанию.

Стр. 33, такты 8—14 [стр. 65, такт 5, до стр. 66, такт 1]. Валторны должны выделить тему, которая является подражанием первым скрипкам, отчетливо, понятно, без нарушения piano, предусмотренного в этом отрывке.

Стр. 34, такты 5—12 [стр. 67, такт 4, до стр. 69, такт 1]. Бюлов давал здесь трубам играть всю тему, то есть:



Недостаточно четкое звучание темы без этой поправки полностью оправдывает такую.

Стр. 34, такты 13 и 14 [стр. 69, такты 2 и 3]. Вторая труба может в данном случае брать нижние *b*. В последнем такте этой страницы

должны столь быстро следовать за ним, чтобы все четыре вместе образовали только одну ритмическую долю. То же самое относится, конечно, и к аналогичному моменту на стр. 43 [86]. Все же поразительно, что предшествующие здесь третьему *C* ноты обозначены иначе, чем в первый раз, хотя в остальном оба эпизода полностью совпадают. Основания для этого найти невозможно; однако следует повиноваться воле художника.

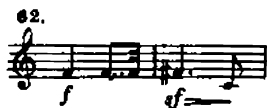
Стр. 37, такты 3 и 4 [стр. 74, такты 6 и 7]. Здесь я могу допустить, чтобы первая валторна играла одна.

Стр. 39, такты 10—13 [стр. 79, такты 1—4]. Выразительность этих тактов оправдывает следующую нюансировку во всех голосах:



Стр. 39, такты 14—15 [стр. 79, такты 5 и 6]. При несколько слабо звучащем басы у второго фагота (по сравнению с объединенными на *C* валторнами) желательно — если имеется двойной состав деревянных инструментов — удвоение второго фагота или даже исполнение этих двух тактов обоими свободными фаготами в унисон со вторым фаготом. На *g* (последний такт, стр. 39) удвоение должно прекратиться [стр. 80, такт 1]. Если нет дополнительных деревянных, то предоставляется на волю дирижера, начиная с третьего от конца такта,

стр. 39 [стр. 79; такт 5], предложить второй валторне вместо напечатанного играть следующий голос:



Этим устраняется недостаточная рельефность баса, но, по моему разумению, получается несколько чуждое, не свойственное Бетховену звучание.

Стр. 40 [стр. 81]. Мне приходилось слышать, как «*Maggiore*» иногда приобретало сентиментальный характер в силу тяжеловесного, медленного темпа или звучало легкомысленно в результате ускорения. Нет ни малейшего основания менять основной темп этой захватывающей своей безыскусственностью мелодии.

Стр. 40, предпоследний такт [стр. 81, такт 6]. Чтобы не заглушать деревянные духовые, струнному квартету, в особенности если состав его велик, надлежит исполнять *crescendo* умеренно, и только во второй половине следующего такта за две восьмые до *fortissimo* — энергично.

Стр. 42, такт 3 [стр. 84, такт 4]. В этом такте, я думаю, может быть оправдано легкое нарастание звука у гобоя и фагота, а через такт на *g* — у гобоя и валторн *crescendo* и *diminuendo*, конечно, если эта нюансировка будет осуществлена мягко:



Стр. 42, такт 6, до стр. 43, такт 1 [стр. 84, такт 7, до конца стр. 85]. Чтобы добиться отчетливого звучания, не следует принимать во внимание первое *crescendo* у струнных; последние должны начинать *crescendo* лишь там, где указано *sempre più forte*, то есть за два такта до *fortissimo*. Таким образом, *forte* у квинтета в последнем такте стр. 42 [стр. 85, такт 3] вычеркивается.

В первых четырех тактах стр. 41 [стр. 81, последний такт, до стр. 82, такт 3] и тактах 2—5 стр. 43 [стр. 86, такты 1—4] деревянные духовые играют в удвоенном составе.

Стр. 44 до стр. 46, такт 8 [стр. 87, такт 5, до конца стр. 91]. Темп этого грандиозного *Fugato* не должен ускоряться; оно должно быть пронизано тяжеловесной поступью, подобно величественному явлению хора из трагедии Эсхила.

Деревянные духовые играют все время в удвоенном составе. Во втором и третьем тактах стр. 45 [стр. 88, такты 6 и 7] вторая валторна и вторая труба берут нижние *f*; в дальнейшем следует сохранить оригинальную редакцию. С такта 7 до 11 [стр. 89, такты 1—5] первая и вторая валторны играют в унисон с третьей, которая одна слишком слаба; поэтому вместо паузы им надлежит вписать следующий голос:



В сочетании с удвоенными по возможности кларнетами тема приобретает соответствующую ее значению рельефность.

Стр. 46, такт 15 [стр. 92, такт 7]. Это *as* первых скрипок после предшествовавшего ему *decrescendo* должно отзвучать на легчайшем *pianissimo*, внезапно прерываемом угрожающим вторжением басов на той же ноте: парящий в небесах голос ангела, которому отвечает из преисподней хор демонов.

Стр. 46, такт 18 [стр. 92, такт 10] и следующие. Нигде еще ужасная катастрофа не изображалась более простыми средствами, нежели здесь. Неслыханное возбуждение, выраженное триолями квинтета, противопоставленное фанфарам медных духовых, подобным тромбонам Страшного суда, — оправдывает здесь, как я чувствую и мыслю, несколько более подвижный темп. При сохранении незыблемого *Adagio* возникает опасность, что эти триоли производят скорее впечатление громоздкости, нежели мощи. Как и везде в таких случаях, суть заключается в едва заметном колебании, а не в коренном изменении темпа.

Стр. 47, такты 5 и 6 [стр. 93, такты 3 и 4]. Этот грандиозно звучащий уменьшенный септаккорд должен исполняться удвоенными деревянными духовыми. Начиная со второй восьмой такта 7 [стр. 94, такт 1] флейты, а затем и остальные деревянные инструменты, играют снова, как написано. Нижние *f* во второй трубе и второй валторне лишь ослабили бы впечатление, вместо того чтобы упрочить его; поэтому должен быть сохранен высокий звук.

Стр. 48, такты 2—7 [стр. 95, такт 2, до

стр. 96, такт 3]. В этом отрезке при наличии дополнительных инструментов я удваивал первый гобой и первый кларнет, чем достигал особой выпуклости звучания мелодии, пробивающейся сквозь ткань всего оркестра. Я так же брал здесь несколько взволнованный темп, оправдание чему находил в злобеще вибрирующем сопровождении; подчеркнутое мелодическим движением *crescendo* в последнем такте этой страницы [*стр. 97, такт 3*] я исполнял со страстной экспрессией, как и ранее в аналогичном случае на *стр. 37, такт 7* [*стр. 74, последний такт*]; я не замедлял темпа и далее, воплощая как бы отголосок вспыхнувшей тревоги, пока наступающее приблизительно на *стр. 50, такт 6* [*стр. 102, такт 2*], успокоение не давало мне повода постепенно вернуться в русло основного темпа. Окончательно я достигал его на *стр. 51, такт 7* [*стр. 105, такт 2*], где, как мне кажется, замирает последний отзвук предшествующего потрясения.

Стр. 48, такты 6—8, как и стр. 50, такты 1—3 [*стр. 96, такты 2—4, и стр. 100, такт 3, до стр. 101, такт 2*]. Вторая валторна берет нижние *f*.

Стр. 50, такт 5 [*стр. 102, такт 1*]. Органный пункт на *c* у валторн, совпадающий с *h* у деревянных духовых и вторых скрипок, может быть принят за ошибку только обывательскими душами. Кажущийся диссонанс является одной из черт своеобразия Бетховена, не требующих и не оправдывающих корректуры.

Стр. 50, такт 6, до стр. 52, такт 1 [*стр. 102, такт 2, до стр. 106, такт 1*]. См. *стр. 39, такты 10—13* [*стр. 79, такты 1—4*].

Стр. 51, такты 2 и 3 [стр. 103, последний такт, и стр. 104, такт 1]. Удвоение второго ф-гота и здесь не будет лишним (см. стр. 39, такты 14 и 15), хотя виолончели и контрабасы берут *F* и *Fis*: Аккорды духовых независимы от струнных, и слишком слабое звучание баса духовой группы нежелательно.

Стр. 60 [стр. 120]. Трио свежо и ярко без изменения темпа.


Стр. 62, такт 18 [стр. 122, такт 15]. По чисто практическим основаниям я считал себя вправе вписать второй валторне в этом такте следующее:



вместо:



Я убедился, что такое вступление валторн звучит точнее; с другой стороны, совместное движение второй валторны и струнного квинтета не имеет существенного значения. Но я не хочу навязывать это изменение тому, кто не может примирить его со своей совестью.

Стр. 63, такты 22—24 [стр. 123, такты 23—25]. Некоторые издания печатают и эти три аккорда связанными , что неправильно. Каждый аккорд должен быть взят заново.

Стр. 67, такт 14, до стр. 68, такт 1 [стр. 127, последний такт, до стр. 129, такт 3]. Здесь у третьей валторны обозначены паузы, между

тем как в аналогичном месте перед трио на стр. 57, такт 20 и следующие [стр. 113, такт 6], этому инструменту предложено играть. Во втором такте, стр. 69 [стр. 131, такт 9], по сравнению с соответствующим тактом первого отрывка на стр. 58, такт 9 [стр. 117, такт 4], изменена первая нота. Вряд ли это — намерение; вероятно, ошибка. Мне кажется возможным вписать сюда голос третьей валторны из первого эпизода.

Стр. 71 [стр. 135]. Поразительно быстрый темп и движение $\text{♩} = 76$ кажется мне весьма уместным для вступительных тактов, носящих характер бурной радостной интрады. Однако после ферматы я категорически советую избрать более умеренный темп. Как метрономическое обозначение для начала темы, такт 12, я принимаю $\text{♩} = 116$, которое может возрасти до $\text{♩} = 132$.

Стр. 72, такты 8 и 16 [стр. 137, такт 15, и стр. 138, такт 4]. Ферматы не снимаются. Мелодический смысл здесь таков:



Поэтому *as* струнных должно непосредственно последовать за *b* духовых.

Стр. 73, такт 4 [стр. 138, такт 5 с конца]. Некоторые издания ставят фермату на *es* вместо *d*, что неправильно.

Стр. 74, такты 3—6 [*стр. 139, такты 9—12*]. Первый гобой должен больше выделяться, чем первый кларнет и первый фагот, идущие с ним в одном ритмическом движении. Валторны играют *rosso marcato* так, что их партии воспринимаются тематически.

Стр. 75, такты 6 и 14 [*стр. 141, такт 8, и стр. 142, такт 4*]. Мне кажется уместным, принимая во внимание дыхание первого гобоиста, выдержать первую фермату — коротко, вторую — длиннее и очень энергично; разумеется, ни одна из них не снимается.

Стр. 76 [*стр. 143*] и следующие. Настоятельно предостерегаю от спешки, в которую легко впадают даже лучшие оркестры. Прозрачная фактура последующего *Fugato* стирается слишком быстрым темпом.

Стр. 78, такт 11 [*стр. 146, такт 4*] и следующие. Великолепные вступления деревянных духовых инструментов могут быть подчеркнуты удвоением. Начиная с такта 3, стр. 79 [*стр. 146, такт 13*], — все опять играют без удвоения.

Стр. 79, последний такт, до стр. 80, такт 7 [*стр. 147, такты 15—22*]. Соло флейты следует исполнять легчайшим *staccato* и не слишком быстро, иначе оно превратится в этюд. Струнный квинтет аккомпанирует в нежном *pianissimo*.

Стр. 80, такт 7 [*стр. 147, последний такт*]. *Crescendo* в струнном квинтете хотя и не предписано, кажется мне, однако, вполне оправданным экспрессией.

Стр. 81, такт 1, до стр. 83, последний такт [*стр. 148, такт 9, до стр. 152, такт 8*]. Деревянные духовые удваиваются.

Стр. 81, такт 5 [стр. 148, последний такт] и следующие. Я слышал исполнение этого блестящего, напоминающего венгерские напевы, эпизода как в ускоренном, так и в замедленном темпах. Оба способа искажают его. Наиболее сильное впечатление он производит в строгом основном темпе.

Стр. 84 [стр. 152, такт 11]. Несколько более спокойный темп при вступлении *C-dur*'а в такте 3 [11], который вводится незначительным *ritenuto* (*g* у валторн) в первых двух тактах этой страницы [такты 9 и 10], кажется мне оправданным. К следующему за ним *Fugato*, более сложному, нежели первое на стр. 76 [стр. 143], этот темп подойдет, если играть не слишком быстро (самое большое $\text{♩} = 126$).

Стр. 84, такты 11—21 [стр. 153, такты 1—11]. Здесь мелодия переходит от вторых скрипок к альтам, а от них к контрабасам. Поэтому я предлагаю следующую нюансировку:

68.

II. Violinen

pp

Bratschen

Violoncelle
u. Bässe

pp senza cresc.
poco marcato

pp

espr. pp senza cresc.

pp

*) Предписанное здесь Бетховеном <> следует опустить ради большей рельефности басового голоса.

Стр. 85, такт 13, до стр. 86, такт 1 [стр. 154, такты 15—19]. Флейтам следует играть эти пять тактов *piano* с умеренным *sforzando*, но крайне отчетливо и ритмически нерушимо. Если имеются четыре флейтиста, они все играют в унисон; тем совершеннее впечатление.

Стр. 86, такты 8—12 [стр. 155, такты 6—10]. При мощном квинтете я советую в этом месте ввести шесть или, в крайнем случае, четыре валторны, имеющиеся в каждом оркестре.

Об использовании по возможности шести валторн речь будет позже. В этом эпизоде, который надлежит рельефно оттенить, первая валторна должна играть с третьей, вторая — с четвертой. Таким образом, тема выступит ярко и отчетливо без форсирования звука. Ни в коем случае, однако, здесь не должны играть все шесть валторн.

Стр. 87, такт 3 [стр. 156, такт 2]. Я думаю, что могу взять на себя ответственность за вступление флейт уже в этом такте. Как и в двух следующих тактах, уместен такой способ исполнения:



Кроме того, отсюда до вступления Poco andante на стр. 88 [стр. 162] все деревянные духовые удваиваются. Трубы играют в такте 5, стр. 87 [стр. 156, такт 4], соответственно теме:



вместо:



Стр. 88 [стр. 162]. Poco andante не должно, конечно, быть сыграно как Adagio; обозначение же метронома $\text{♩} = 108$ приводит к совершенно недопустимому здесь темпу Allegretto. Я принимаю примерно $\text{♩} = 84$.

Для оживления исполнения я использую

в очень сдержанной манере следующие нюансировки:

Стр. 89, такты 4 и 5 [стр. 163, такты 4 и 5]:



Стр. 89, такты 6 и 7 [стр. 163, такты 6 и 7]:



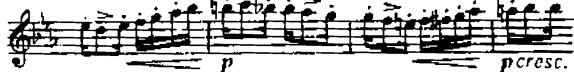
Стр. 89, такты 12—15 [стр. 163, последний такт, до стр. 164, такт 3]:

74. I. VI., I. Hob



Стр. 90, такты 3—6 [стр. 165, последний такт, до стр. 166, такт 3]:

75. I. Hob., Kl



С такта 3 до 6, стр. 90, первые и вторые скрипки, альты и контрабасы играют в легчайшем *pianissimo*, между тем как виолончели и второй кларнет не должны слишком приглушать свои триоли. Однако валторнам в тактах 3 [стр. 165, последний такт] и 5 [стр. 166,

такт 2] следует исполнять свои шестнадцатые как можно тише и нежнее; иначе они прозвучат слишком явственно. В такте 7 [*стр. 166, такт 4]* *rosso crescendo* вводится также и в квинтете, затем следует предписанное *piano*. В такте 9 [*стр. 167, такт 2]* первые и вторые скрипки доводят *crescendo* от *piano* до *fortissimo*.

Отсюда настоятельно необходимо усилить мелодию у валторн. Тромбоны прозвучали бы грубо. Инструментальная окраска увертюры «Тангейзера» не подходит к «Героической». Не должно вызвать возражений дублирование партии первой валторны, так как звучание от этого лишь возрастает, но не изменяется по тембру. При наличии шести валторн первый голос усиливается тремя играющими в унисон валторнами. Если же имеются только четыре валторны, то я советую до первого такта, *стр. 92* [*стр. 171, такт 2*], трем вести мелодию, а четвертой — партию второй валторны. Третья валторна почти всюду играет в унисон со второй трубой, и в двух тактах, где это не имеет места, лучше лишиться немногих аккордовых тонов, нежели сияющего великолепия темы, ощутимого именно благодаря унисону нескольких валторн. С последней восьмой такта 9, *стр. 90* [*стр. 167, такт 2*], до первой восьмой такта 1, *стр. 91* [*стр. 168, такт 2*], деревянные, если возможно, удваиваются.

Весь этот эпизод, исполняемый, таким образом, в несколько расширенном темпе, производит исключительно возвышенное впечатление.

Стр. 93, такты 8—12 [*стр. 174, такт 5, до*

стр. 175, такт 1). Раньше я чувствовал потребность заполнять здесь паузы у валторн и труб. Позже я отказался от этого и отныне предостерегаю других. Вступление этих инструментов в такте 10 [7] слишком характерно, чтобы нивелировать его непрерывным их использованием. Но деревянные духовые могут быть в этих тактах удвоены.

Стр. 94 [*стр. 176*]. Обозначение метронома $\text{♩} = 116$ в Presto представляет явную ошибку, так как оно превращает Presto в Allegretto. Я принимаю $\text{♩} = 108$. Деревянные духовые и валторны (при наличии шести) здесь удваиваются; великолепное творение заканчивается безудержным ликованием.

ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНИЯ

Четвертая симфония требует еще меньшего количества указаний, чем Вторая. Живое, искреннее исполнение вряд ли возбудит какое-нибудь сомнение.

Стр. 3 [стр. 7]¹. Вместо очень быстрого обозначения темпа $\text{♩} = 66$ я принимаю приблизительно $\text{♩} = 58$. Переход в Allegro на стр. 5 [стр. 10] окажется вполне естественным, если полутакты Allegro играть точно вдвое быстрее нежели четверти во вступлении. Этому Allegro соответствует обозначение $\text{♩} = 126$. Предписанное обозначение $\text{♩} = 80$ создает недопустимо быстрый темп.

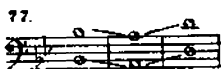
Стр. 6, такт 9 [стр. 11, последний такт]. Само собой понятно, что в этом и подобных случаях fortissimo у скрипок относится уже к такту, а не только к следующей первой четверти. См. также стр. 17, такт 15, и стр. 18, такт 5 [стр. 31, такты 4 и 12].

Стр. 8, такт 14 [стр. 16, такт 7]. Соблазнительно заполнить паузу в валторнах и трубах. Но для этого подходил бы только основной тон:

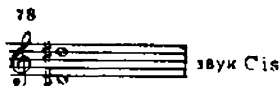


¹ Л. Бетховен. Симфония № 4. Музгиз, 1959.

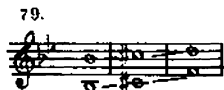
что по отношению к басам было бы неуклюже по голосоведению:



или терция:



что повлекло бы за собой то же зло по отношению к верхнему голосу:



Поскольку Бетховен в гармонии этого такта вообще избегает квинту, то последняя не может быть добавлена; поэтому лучше здесь ничего и не изменять. Я упоминаю об этом случае, чтобы еще раз указать, что все добавления требуют обдумывания и величайшей осторожности. Уже в предисловии я сообщил, что во многих случаях, где раньше я считал ретушь необходимой, позже мне пришлось восстановить оригинальную редакцию. Непосредственно сопоставляя оба варианта соответствующих эпизодов при проигрывании, я убедился, что ретушь является вредной или по меньшей мере излишней.

Стр. 9, такт 13 и следующие [стр. 18, такт 1]. Надлежит внимательно следить за тем, чтобы фагот, гобой и флейта не ускорили восьмые; кроме мелодического уродства, это может привести даже к исчезновению отдельных звуков. Едва заметное *ritenuto*, лишь предостерегающее духовые от спешки, — здесь вполне оправдано.

Стр. 12, предпоследний такт [стр. 23, такт 7]. *F* четвертная нота в виолончелях и контрабасах представляет явную ошибку (см. аналогичный случай на стр. 28 [стр. 47], где соответствующая нота отсутствует). Она должна быть вычеркнута, так как легко может произвести впечатление фальшивого вступления.

Стр. 13 [стр. 23]. Благодаря своей протяженности и тесной связи с предшествующим, $\overline{\quad}$ представляется обязательной. Однако неоднократное исполнение симфонии в последнее время убедило меня в том, что первая часть звучит свежее без повторения экспозиции. Я решился поэтому отказаться от него.

Стр. 14, последний такт [стр. 27, такт 6]. Естественно, что *piano* относится уже к за-такту в первых скрипках.

Стр. 16, такт 5, до стр. 17, такт 7 [стр. 28, последний такт, до стр. 30, такт 7]. Для первых скрипок и виолончелей я принял следующую фразировку:



точно такую же по аналогии у флейты, кларнета и фагота. В тактах 15 и 16 [стр. 29, такты 10 и 11] я прибавил *poco crescendo*, за которым в такте 17 [12] всюду следовало *piano*:



Фразировка соло кларнета отвечала двум предшествующим аналогичным эпизодам, после чего в такте 4, стр. 17 [стр. 30, такт 4] начиналось *crescendo*, которое на очень интенсивном нарастании вело к *fortissimo*. Форшлаг в такте 7 [стр. 29, такт 2] — короткий. Сентиментальная манера исполнения, много раз слышанная мною:



и, к сожалению, встречающаяся в оркестровых партиях, не верна. Форшлаг был бы в таком случае нотирован четвертью.

Стр. 19 и 20 [стр. 33—35]. Спад эмоционального напряжения, вероятно, повлечет здесь за собой и замедление темпа. Однако я не советую преувеличивать его посредством большого *ritenuto*. Это разрушило бы в высшей степени своеобразную настороженность музыки. Своего предела замедление достигает, как мне кажется, в тактах 9, 10 и 11, стр. 20 [стр. 34, такты 14—16].

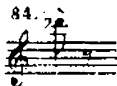
При появлении квартсекстаккорда основной тональности или должен сразу вернуться основной темп, или же надлежит использовать следующие восемь тактов (12—19) для незаметного перехода к нему [стр. 34, такт 17, до стр. 35, такт 1]. Оттенки выразительного, и при этом естественного, исполнения так тонки, что во многих случаях слова являются не чем иным, как попыткой вызвать в чуждой душе родственные эмоции. Последние, однако, могут стать основой высокохудожественного толкования, если органически войдут в сознание исполнителя; в противном случае уделом исполнения явится механическое подражание.

Небольшому соло флейты на стр. 20, такты 10—12 [стр. 34, такты 15—17]; я советую придать с помощью легчайшего *crescendo* до второго *des* как бы характер перехода. Ради этого рекомендую также связать третье *des* с последующим *d*, подобно тому как связывается в басах *Ges* с *F*, то есть так:

83.

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Violin I (V. I.). The Flute part is in the upper staff, and the Violin I part is in the lower staff. The score is marked with a double bar line and fermatas above the notes, indicating a caesura. The Flute part has a *pp* dynamic marking. The Violin I part has a *V. I.* marking and a *V. I.* marking below the staff.

Знак ' означает, конечно, не люфтплаузу, в смысле остановки, а цезуру, отмечающую границу фразы. Следует представить себе второе *des* (третья четверть) написанным таким образом:



и станет ясно, что именно я подразумеваю.

Стр. 21 [стр. 35]. Crescendo следует начинать не раньше, чем оно предписано в такте 12 [такт 14], а также исполнять его очень постепенно. Дело в том, что струнные склонны начинать crescendo уже за восемь тактов.

Стр. 22 [стр. 36]. Я не могу отказаться от убеждения, что кульминация предшествующего нарастания находится не в четвертом такте [такт 5], где Бетховен пишет fortissimo для всех инструментов, а только в восьмом [такт 9] при вступлении главной темы. Поэтому я позволил себе следующую вольность: как и предписано, струнные в четвертом такте [такт 5] доходят до fortissimo. Литавры играют здесь еще не со всей мощью, а продолжают начавшееся на предыдущей странице crescendo непрерывно до восьмого такта [такт 9], где и ставится знак fortissimo. Все духовые инструменты начинают piano с последующим crescendo в течение четырех тактов до восьмого такта, где в их партии тоже вписывается fortissimo. Таким образом, струнные инструменты осуществляют волю Бетховена, требовавшего fortissimo уже в такте 4; вместе с тем создается еще одно нарастание до вступления главной темы.

Стр. 23, два последних такта, и стр. 24, такты 1 и 2 [стр. 39, такты 5 и 6, и стр. 40, такты 1--2]. Следует обратить внимание на ха-

рактерные последования в партии второй валторны, вызванные отсутствием натуральных тонов. Изменять ничего не рекомендуется.

Стр. 24, такт 19 [стр. 42, такт 4] и следующие — см. стр. 9, такт 13 и следующие [стр. 18, такт 1].

16 Стр. 25, такты 9—12 [стр. 42, такт 14, до стр. 43, такт 1]. Иное расположение форшлага в мелодии, равно как и целотонный ход вместо полутонного в третьем такте цитированного отрывка, образуют отклонение от аналогичного момента на стр. 10, такты 1—4 [стр. 18, такты 11—14]. Поскольку изменения внесены намеренно, было бы неправильным стремиться к одинаковому воплощению этих эпизодов.

Стр. 25, такт 20 [стр. 43, такт 9]. Здесь поражает *h*; ведь слух ожидает *b*, соответствующего *f* в такте 12 на стр. 10 [стр. 19, такт 8]. Я полагаю возможным найти объяснение этому странному и якобы немотивированному отклонению в большей свежести воздействия В-dur'a как основной тональности, если тоника предварительно избегается.

В первом случае предполагается вступление не основной тональности, а тональности доминанты. Очевидно, *f* в большей степени отвечает приближающемуся завершению экспозиции, чем уводящее в сторону *fis*. Как бы то ни было, перед нами определенная воля Бетховена. Совершенно исключено, что во втором случае он мог по ошибке поставить во всех голосах бекары перед *h*, так же как в первом случае, опять же по ошибке, пропустить во

всех голосах диэз перед *f*. Поэтому не следует добиваться идентичности этих эпизодов.

Стр. 31 [стр. 54]. Как указание метронома здесь стоит $\text{♩} = 84$. Это, конечно, опечатка: должно быть $\text{♩} = 84$. Но и такое обозначение порождает слишком быстрый темп. Я принимаю $\text{♩} = 72$.

Стр. 32 [стр. 55, такт 3]. Вступление *piano* после затакта из тридцатьвторых, исполняемых *forte*, чрезвычайно трудно. Однако нельзя ни применить *piano* уже в затакте, ни разделить оба такта люфтпаузой. Многократные репетиции позволяют достичь исполнения, соответствующего намерению автора.

Стр. 36 [стр. 63, такты 1—2]. Чтобы добиться совершенного *piano*, достаточно одной первой валторны; вторая вступает затем в такте 3 на нижнем *g*.

Стр. 39, такт 4 [стр. 68, такт 2]. В этом такте, как мне кажется, недостает *crescendo*, берущего начало со второй четверти и достигающего в следующем такте у первых скрипок на *d*, у вторых на *ces*, у альтов и виолончелей на *f* своей довольно интенсивной кульминационной точки; в дальнейшем > приводит к нежнейшему *pianissimo*, благодаря чему удается подчеркнуть замечательное вступление фугата.

Стр. 44, такт 2 [стр. 75, такт 5]. В полное собрание здесь вкралась досадная опечатка. Вторая восьмая в альтях гласит:



а не:



Стр. 49 [стр. 86]. Наивысший предел подвижности для трио, как мне кажется, равен приблизительно $\text{♩.} = 76$; темп, соответствующий предписанному $\text{♩.} = 88$, привнес бы в исполнение излишнюю судорожность и исказил бы облик этой восхитительной пьесы. Надо также обратить внимание на то, что $\text{♩.} = 100$ для основного раздела означает не очень быстрый темп. Исполнение всех скерцо Бетховена quasi Presto является большой, но, к сожалению, весьма распространенной ошибкой.

Стр. 50, такты 16—25 [стр. 87, такты 5—14]. Здесь также я считаю правильным не удваивать первую валторну. Это имеет силу, конечно, и при повторении трио, стр. 57 и 58.

Стр. 51, такт 9 [стр. 88] и следующие. Я советую исполнять это crescendo poco a poco сначала только одними духовыми инструментами, струнные же играют pianissimo. У них crescendo начинается лишь с предпоследнего такта этой страницы [стр. 89, такт 1] и постепенно доводится до fortissimo в такте 4, стр. 52 [стр. 89, такт 6]. То же относится к аналогичному эпизоду на стр. 58 и 59.

Стр. 62 [стр. 96]. Финал обозначен Allegro ma non troppo. Ничто, однако, в большей степени не нарушает юмора этого очаровательного произведения, чем несоблюдение «*ma non troppo*» и толкование этой части как presto финалов симфоний Гайдна.

Следует не только начинать эту часть в спокойном темпе, но и неукоснительно сохранять таковой. Тем самым шаловливая игра шестнадцатыми не снижается до значения этюда, а привольная мелодия побочной партии не превращается в банальную фразу. Прелесть этой части заключается в противоположности между умеренным темпом и оживленной фигурацией. Финал кажется очень подвижным, не будучи в действительности таковым.

$\text{♩} = 80$ находится в резком противоречии с предписанным темпом. Приблизительно правильным мне представляется $\text{♩} = 126$.

Стр. 64, такты 10—17 [стр. 99, последний такт, до стр. 100, такт 7]. Я рекомендую фразировать следующим образом:

87.

Violinen

Violoncell
u. Baß

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 10-13, and the second system covers measures 14-17. The Violin part is written in the treble clef, and the Violoncello/Double Bass part is written in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes various dynamics: *p* (piano), *rpspress.* (ritardando, piano, pressando), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). There are also slurs and accents throughout the piece.

Стр. 67 [стр. 106]. В последние годы, в интересах общего впечатления, я все же решался опускать повторение.

Стр. 73, такты 6—9 [*стр. 114, такт 6, до стр. 115, такт 3*]. Этот эпизод необычайно труден для фагота. Он становится попросту неисполнимым, если оркестр, или дирижер, или оба вместе начнут спешить. Предыдущие дважды повторенные четыре такта *sforzando* с предшествующими им короткими, резкими ударами малого нонаккорда представляют прекрасную возможность сохранить не слишком быстрый основной темп; даже несколько придержать его, если перед этим наметилось ускорение, чтобы фаготист мог сыграть свое соло в относительно умеренном темпе.

Стр. 75, такты 6—13 [*стр. 118, такты 2—9*], см. стр. 64, такты 10—17 [*стр. 99, последний такт, до стр. 100, такт 7*].

Стр. 79, такт 10, до стр. 80, такт 2 [*стр. 125, такты 1—8*]. Здесь также следует предостеречь от спешки, вредной как для ясности, так и для грациозности.

Стр. 80, такт 13 [*стр. 127, такт 2*]. Этот такт я хотел бы обозначить *forte — fortissimo*. Господствующее в предыдущем эпизоде *fortissimo* должно оставить простор для нарастания, которое достигает в этом такте своей наивысшей точки и длится еще четыре такта.

Стр. 80, последний такт [*стр. 127, такт 8*]. Фермата держится довольно долго и затем снимается. Виолончели и контрабасы начинают свое деловое перешептывание в неторопливом основном темпе, который сохраняется без ускорения.

Стр. 82, такты 11—15 [*стр. 129, такт 11, до стр. 130, такт 2*]. Эта мелодия образована из нот темы. Ферматы поэтому не могут быть

сняты, а следующие за ними звуки должны непосредственно примыкать к ним. Однако мне кажется, что ферматы обладают в известной мере как бы обратной силой воздействия, так что я могу оправдать *rosso andante* в начале цитируемых тактов. Основной темп возвращается лишь вслед за последней фермой на движении шестнадцатыми в басах. Эта ферма также не снимается.

ПЯТАЯ СИМФОНИЯ

В моем труде «О дирижировании» столь ясно сказано о нелепой привычке начинать эту часть медленно и вводить быстрый темп только после второй ферматы, что здесь мне не хотелось бы тратить на это ни слова. Но даже невзирая на это варварство — одно из самых пагубных, которые позволяли себе невежды по отношению к Бетховену, — начало Пятой симфонии давало поводы для многообразных раздумий и толкований. Прежде всего наводил на размышление вставленный перед второй фермой, кажущийся несимметричным, такт. Однако загадка разрешается очень просто путем объединения двух тактов в один, что дает следующую картину:

88.



Это объяснение, которого, насколько мне известно, еще никто не давал, имеет силу, если соблюдать объединение по два такта на

протяжении всей части для всех фермат, где встречается «лишний» такт. Вагнер справедливо требовал, чтобы ферматы выдерживались долго и с неослабевающей силой. Необходимость выдерживать вторую фермату несколько дольше, чем первую, вытекает как из предписания, так и из ритмического восприятия темы, даваемого мною¹. Попытались внести исправления и в оркестровку. В начало симфонии предлагали, например, вписать валторны. Но какое основание мог иметь Бетховен отказаться от этих инструментов, когда в его распоряжении находились из четырех нот темы три как открытые натуральные тона, а четвертый (H на Es'ной валторне) был достижим как закрытый звук. По крайней мере, к двум первым тактам Бетховен, наверное, присоединил бы валторны, если бы в них нуждался. К тому же именно в этой симфонии он чаще, нежели в других, пользуется закрытыми звуками (см. стр. 9, 11, 38, 61, 67) [стр. 14—15, 18—19, 59—60, 90—91, 98—98]². Предположение, что кларнеты заменяют здесь валторны, кажется мне неосновательным. Я думаю, что он намеренно воспользовался последними только при дальнейших, динамически более напряженных вступлениях темы. Зачем же во что бы то ни стало исправлять? Тема даже в бедно представленном квинтете звучит очень мощно, если ее играют ярко и

¹ Это объяснение ни в коей мере, однако, не должно дать основание дирижировать как-либо иначе, нежели на рас.

² Л. Бетховен. Пятая симфония. Музгиз, М., 1960.

точно. Как указание метронома я принимаю $\text{♩} = 100$ вместо чрезвычайно быстрого $\text{♩} = 108$. Два сильных взмаха дирижера, один для первого такта (quasi-первая половина), другой для ферматы (quasi-вторая половина), исключают возможность неудач. Манера Бюлова отсчитывать один или несколько пустых тактов является излишней. Фермата снимается. Длительность паузы после снятия ферматы равна целому такту, после чего следует удар, определяющий начало третьего такта. Это происходит при каждой фермате в этой части. О «прибавленных» тактах столь же мало может идти речь, как и в других случаях, когда снимаются ферматы, что всегда связано с появлением паузы.

Необходимо строго следить за тем, чтобы как в forte, так и в piano порожденные темой повторяющиеся восьмые всегда исполнялись с одинаковой силой. Нет ничего опаснее следующей манеры исполнения:



которая, однако, очень легко укореняется, если берется слишком быстрый темп или исполнитель как в forte, так и в piano не приучен к четкой передаче каждого звука. Тогда слышны акценты, но не мелодия, и могучая музыка, как бы отражающая борьбу титанов, превращается в скачку с препятствиями. Само собой понятно, что строжайшее ритмическое равенство восьмых является

обязательным условием; однако именно против него особенно часто грешат. Мне нередко доводилось быть свидетелем того, как на первой репетиции после второй ферматы получалось приблизительно следующее:

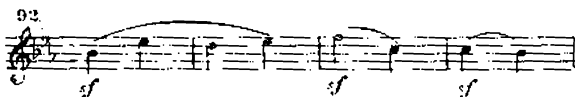


пока мое требование ритмического и динамического равенства звуков не помогало восстановить в своих правах зерно мелодии, которое тонко чувствующему музыканту несомненно представляется в следующем виде:



Именно понимание экспрессивного значения этой — я бы сказал, скрытой — мелодии способно лучше всего оградить величественное произведение от столь опасной для него поспешности, которая и влечет за собой большинство упомянутых и оспариваемых мною пороков.

Стр. 5, два последних такта, и стр. 6, два первых такта [стр. 10, такты 11—14]. Тема побочной партии большей частью исполняется в следующей фразировке:



что в корне неправильно. Прежде всего следует обратить внимание на лиги. Первые три такта связаны друг с другом и, следовательно, должны играть как бы на одном дыхании, между тем как последнему такту с его короткой лигой присущ характер смягченного завершения, который нарушился бы акцентом. Затем надлежит обратить внимание на ритмические соотношения отдельных тактов. Если твердо держаться упомянутого понимания вступления и мыслить два такта связанными между собой, то есть равными одному, то с такта 18, стр. 5 [стр. 10, такт 4], возникает следующая картина:

93.

(Hrn) *sf sf*

Viol *p* Klar

sf p

Первый такт в примере 92 является в известной мере только затактом, а сильная доля приходится на второй такт. Поэтому правильной фразировкой, отвечающей лиге над тремя первыми тактами, будет следующая:

94.

p sf p

Она должна быть сохранена и при всех повторениях темы. Конечно, суть не в нарочитом подчеркивании каждого второго такта этой четырехтактной фразы, а в мягкой опоре на нем, при которой *piano*, распространяющееся на этот отрывок, не нарушается. Большей частью правильная фразировка этих тактов достигается уже тем, что исполнители совершенно ясно осознают ритмическое существо отдельных тактов и играют первый как за-такт, а второй — как основной такт, то есть тщательно избегают легко возникающего, я бы сказал — даже удобного, акцента на четвертом такте. Вместо четырех стоящих рядом тактов мы получаем, таким образом, слитную фразу, а таковым и был, по-видимому, художественный замысел автора. При соблюдении моей трактовки, начиная с такта 11, стр. 6 [стр. 10, предпоследний такт], появляются еще несколько новых акцентов, которые, разумеется, тоже следует понимать лишь как ритмические опоры:



Стоит обратить внимание на то, как указанное расположение лиг, связанное с мнимым ритмическим смещением, постепенно приводит к образованию четырехтактной фразы. Она становится господствующей с такта 2, стр. 7 [стр. 11, такт 18]:

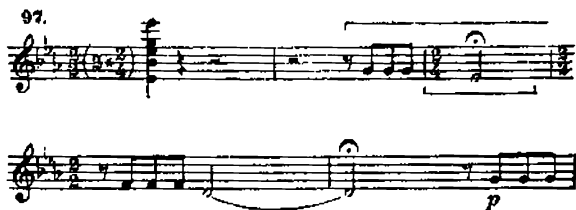


На подобные соображения нельзя смотреть как на праздную забаву. В дальнейшем мы еще более убедимся в их значимости.

Стр. 8 [стр. 13]. Экспозиция повторяется. Само собой понятно, что возвращение темы, как при повторении, так и после двойной черты, должно проходить строго в основном темпе.

При ближайшем рассмотрении оказывается, что первые два такта темы главной партии имеют при повторении иную метрическую организацию и лишь в дальнейших тактах восстанавливается первоначальное метрическое¹ соотношение. Если соединить по два такта, то начиная с третьего такта перед двойной чертой получается следующая картина:

¹ В оригинале — *rhythmische Verhältnis*. Аналогично на стр. 106, 111 (прим. ред.).



Расхождение с примером на стр. 99 этой книги обращает на себя внимание тем, что здесь появляется двухчетвертной такт, не подчиняющийся объединению двух тактов в один. Тема, изложенная без такта перед фермой, имеет, следовательно, как бы двойственный метрический характер. Этот двойственный характер будет позже подтвержден с большей несомненностью, поэтому здесь мы только бегло констатируем его. Если перейти теперь от третьего такта перед двойной чертой к разработке, то легко установить, что метрическое постоянство не нарушается. В этом можно убедиться, если вновь объединить по два такта в один:



Стр. 9, такт 18 и следующие [стр. 14, предпоследний такт]. Crescendo здесь недопустимо, каким бы подходящим оно ни казалось. Именно соблюдение непрерывного piano создает ощущение подавленности, тревожности, которое разрушилось бы преждевремен-

ным нарастанием звучности. *Crescendo* должно появиться, как предписано, только в такте 3, стр. 10 [стр. 15, такт 7], причем следует иметь в виду, что предлом его сначала должно быть лишь обыкновенное *forte* в такте 5 [9]. Только семью тактами позже появляется обозначение *pizz forte*, а в такте 16, стр. 10 [стр. 16, предпоследний такт], при вступлении темы встречается полное *fortissimo*. Все это ясно предписано, и может показаться удивительным, что я лишь повторяю то, что видно из партитуры. Но, как я часто наблюдал, на подобные предписания не обращают внимания. Например, в данном случае начинают *crescendo* слишком рано, и как дирижер, так и оркестр стараются извлечь максимальную звучность там, где обозначено лишь *forte*, вследствие чего дальнейшее нарастание становится невозможным. Вот я и пользуюсь иногда случаем напомнить о необходимости точного соблюдения предписаний композитора в целях осмысленного исполнения. Следование этому правилу уже само по себе способствует совершенству интерпретации. Полезно исполнить цитированный отрывок в упомянутой мной неточной манере, а затем сыграть его согласно обозначениям Бетховена, чтобы убедиться в огромной значимости последних.

Очень распространенным заблуждением, к сожалению, является также обыкновение начинать *diminuendo* на стр. 11 [18] (прежде всего у духовых инструментов) как *piano*, в то время как звучность аккордов должна убывать постепенно. Иными словами, первый из аккордов, приходящийся на *diminuendo*,

должен быть взят лишь несколько тише предыдущего. Чуткий к нюансам оркестр даст возможность осуществить ступенчатое убывание звучности; каждый аккорд духовых прозвучит чуть-чуть слабее предшествующего ему аккорда струнных, а каждый аккорд струнных — чуть слабее предшествующего ему аккорда духовых. Этим достигается совершенно незаметный переход к полному *piànissimo*, что создает неотразимое впечатление.

Стр. 12, такты 3 и 15 [стр. 19, такты 6 и 18]. Модная система лейтмотивов породила здесь досадную ошибку, которая проникла даже в печатные оркестровые голоса издания Брейткопфа. Так как тема этой части начинается паузой в одну восьмую, то предположили, что *fortissimo* в этих тактах должно осуществляться только на второй восьмой, и сделали соответствующую поправку, якобы отвечающую характеру темы. Ведь ее исходный ритмический облик таков:



а не:



Посмотрим сначала, как обстоит дело с возможностью описки или опечатки в партитуре. Если допустить, что в первом из цити-

108

руемых тактов fortissimo струнного квинтета могло быть ошибочно перенесено вперед, то во втором цитированном такте подобная ошибка исключена. Здесь скрипкам и альтам совсем не приходится играть тему, однако у каждого из этих голосов ясно и отчетливо указано forte. Кроме того, четвертная нота говорит о большей весомости данного звука. Несмотря на это, не побоялись и здесь исправить forte на piano. Необходимо было воздать должное лейтмотиву; даже Бетховен обязан был склониться пред ним. Однако он не очень идет навстречу такому желанию: уже pianissimo у струнных, звучащее робко и растерянно, как бы в страхе перед недостижимостью пластичной трансформации в непосредственно следующее затем fortissimo, достаточно ясно говорит о необходимости считаться с намерением Бетховена.

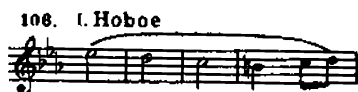
Если же посмотреть на этот отрывок с ритмической стороны, то сразу исчезает всякое сомнение в том, насколько отвратительна эта поправка. Когда придерживаешься объединения двух тактов в один — на протяжении всей части, — то, начиная с такта 31, стр. 11 [стр. 18, такт 27], получается следующая картина:





Итак, мы видим, что доведенные до жалобных, едва слышных вздохов на *riapo* аккорды приходится на ритмически важные точки, как бы на сильные доли. Мы видим далее, что тематические фрагменты проистекают из этих ритмически важных точек, подготавливая в свою очередь мощное вступление главной партии в ее основном виде на стр. 12, такт 23 и следующие, то есть начало репризы [стр. 20, такт 1]. И, наконец, мы видим, что эти — я не нахожу другого выражения — выхолощенные в звуковом отношении аккорды после предшествующего каждому из них затаенного *pianissimo* представляют не что иное, как напряженнейшее усилие в преддверии темы, что заставляет играть их с величайшей энергией, а не наподобие еле слышного стрекотания в угоду «лейтмотиву». Итак, долой бесхарактерное *riapo*; оба аккорда исполняются с присущей Бетховену мощью! Четвертная нота такта 15 [18] должна быть выдержана особенно полно, как если бы она была нотирована следующим образом:

[стр. 20, такт 7], рассматривается как соло. Следовательно, уже начиная с только что упомянутого такта этот инструмент должен несколько выделиться, в то время как оркестр остается на *piano*. Дирижер и гобоист должны также внимательно следить за более поздним появлением *crescendo*, нежели в аналогичном месте экспозиции. Последнее позволит рельефнее исполнить следующие такты:



Так как струнные должны играть *piano* еще и в такте 10, стр. 13 [стр. 20, последний такт], то для них *crescendo* относится только к такту перед *fortissimo*. Более сильное подчеркивание предшествующего такта, где уже стоит *crescendo*, создало бы акцент, искажающий мелодию. Здесь в *crescendo* участвуют только гобой и фаготы. Следует обратить особое внимание на *piano* у труб и литавр на *g*. Гобоисту не следует задерживаться на первом *g*; пусть он начинает каденцию не слишком медленно, чтобы сохранить достаточно дыхания для всей фразы и выдержать еще некоторое время последнее *d* на красивом, спокойном *piano*. Предписанное *Adagio* я отнес бы в собственном смысле только к последним трем звукам. Когда *d* отзвучало, необходимо дать затакт к дальнейшему, что обеспечит возможность гобоисту взять дыха-

ние и исполнить *f* в той же звуковой окраске, как и предыдущее *d*. Второй гобоист, естественно, должен сообразоваться с первым. Я никогда не мог сразу после ферматы войти в темп настоящего *Allegro*. Мне кажется, что каденция обладает длительной силой воздействия, и потому я начинал несколько медленнее. По моему ощущению, это полностью отвечает удивительно спокойному характеру данного эпизода, в противоположность аналогичному в экспозиции этой части. Затем я использовал следующее *crescendo* для перехода к основному темпу, который осуществлял окончательно на *forte*.

Я снова и снова обращаю внимание на то, что предложенные мною изменения темпа вызываются требованиями выразительности, а не стремлением к эффектам. Если мои слова могут послужить для оправдания последних,— я должен пожалеть о том, что вообще их высказал. Подобные колебания темпа оправданы лишь тогда, когда они кажутся само собой разумеющимися и являются результатом непосредственного переживания. Иначе в художественном отношении значительно правильнее будет корректно сохранять темп. Как только становится ощутимым намерение дирижера совершить тут или там нечто особенное, чтобы проявить собственное «я», сейчас же приносятся в жертву непосредственность, естественность и единство, а вместе с тем и своеобразный стиль Бетховена. Поэтому я рекомендую тщательную проверку высказанных мною здесь советов. Уж лучше им совсем не следовать, чем следовать ложно.

Стр. 14, третий такт с конца, до стр. 15, такт 1 [стр. 22, такт 17]. Передача фаготам побочной темы, исполняемой в экспозиции этой части валторнами, представляет собой вынужденную меру. Бетховен не мог довериться *Es*-ным валторнам, так как не мог воспользоваться для этого активного, полного энергии эпизода закрытыми звуками. Для перестройки нет времени, а прибавлять ради этих двух тактов вторую пару валторн он, очевидно, не хотел. Таким образом, оставалось только поручить тему фаготам. Однако производимое ими впечатление в сравнении со звучанием этих же тактов в экспозиции жалко, даже просто комично. Это звучит так, как будто в совет богов втерся папа. Столь ложное впечатление усугубляется еще тем, что в четвертом такте цитированного отрывка вдруг вступают *sforzando* обе валторны на открытом натуральном звуке, в результате чего именно этот такт неожиданно и необоснованно звучит гораздо сильнее, нежели три предшествующих. Пытались заставить валторны вступать *piano*, прибавляли к фаготам валторны или удваивали фаготы, но все это были лишь малоудачные коррективы. Единственное радикальное средство, которое надлежит предпочесть всем полумерам, состоит в том, чтобы заменить фаготы валторнами, как это и написал бы Бетховен, если бы располагал нашими инструментами. Начиная с указанного такта фаготы должны молчать. Они вступают только в такте 6, стр. 15 [стр. 23, такт 3], аналогично соответствующему моменту в экспозиции; у валторн же следует

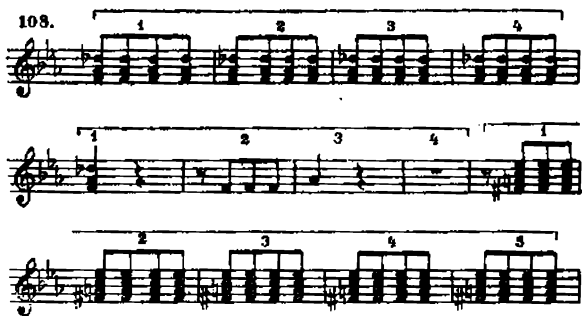
заполнить три такта паузы следующим образом:



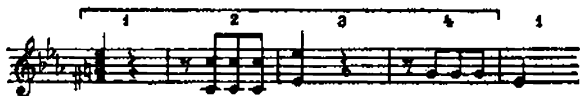
Только так тема получает надлежащую окраску и достоинство.

Стр. 15, такт 2 и следующий [стр. 22, предпоследний такт 7]. См. сказанное о двух последних тактах на стр. 5 и следующих [стр. 10, такты 11—14].

Стр. 18, такты 2—7 [стр. 27, такты 4—9]. Относительно этих тактов я цитирую уже сказанное в моем труде «О дирижировании» (3-е издание): «В конце первой части встречается пятитактное построение¹:

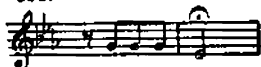


¹ В оригинале: «Период» (Periode). Прим. ред.



Принять ли четвертый такт второго построения — генеральную паузу — за короткую фермату, а первый из следующего пятитактного построения считать затактом, после которого идет еще одно четырехтактное построение; или же объяснить лишний такт тем, что тема главной партии во всех случаях обозначена первый раз следующим образом:

109.



второй раз на один такт больше:

110.



— при всех обстоятельствах, совершенно независимо от математических вычислений, — краткое, бездыханное молчание и обрушивающийся вслед за ним уменьшенный септаккорд — действуют грозно, могущественно, потрясая, испровергая, ошеломляя именно своей продолжительностью. Как будто из земли поднялась рука исполина. Можно ли поверить, что почти всегда неопишное воз действие этой кульминации попросту уничто-

жается путем вычеркивания одного такта уменьшенного септаккорда или даже генеральной паузы?

Не боятся самых безвкусных ритмических искажений, соглашаются на самые неоправданные люфтваузы, чтобы показаться интересным, а гениальную асимметричность Бетховена «сравнивают с землей»: видите ли, он должен был использовать здесь четырехтакты. «O sancta simplicitas»¹.

Стр. 18, такт 11, до стр. 20, такт 23 [стр. 28, такт 2, до стр. 33, последний такт]. Я не знаю во всей музыкальной литературе ни одного эпизода, обладающего большей силой инструментального воздействия. И при этом занято не больше инструментов, чем в какой-либо симфонии Гайдна! Не исполины ли играют на скрипках и трубах? Не говорит ли сила мысли с нами таким образом, что духовный наш слух внимлет большему, нежели физический?..

Кто отважится обосновать полностью деяния гения?

Мой совет относительно исполнения: ради бога, ни загонять, ни нюансировать! Строгий, не слишком быстрый основной темп, и всюду напряженнейшее fortissimo. Каждая нота как бы выкована из железа.

При дирижировании симфониями Бетховена никогда нельзя быть застрахованным от неожиданностей. В одном большом оркестре мне сначала не удавалось ни добиться должного исполнения этого эпизода, ни пайти при-

¹ О святая простота! (лат.). Прим. перев.

чину моей неудачи. Загадка разрешилась только тогда, когда я на ближайшей репетиции узнал, что постоянный дирижер вписал следующие акценты:



которым следовала часть исполнителей. Едва верится, что кто-нибудь мог прийти к мысли исказить это циклопическое музыкальное здание синкопическими зигзагами.

Стр. 21 [стр. 34—36]. Потрясающее воздействие предшествующего раздела оправдывает, мне кажется, приблизительно с такта 2 этой страницы [стр. 34, такт 9] небольшое замедление темпа, так, чтобы появившаяся во всем величии в последний раз главная тема именно здесь, и больше ни в каком другом месте первой части, прозвучала бы несколько расширенно. Все духовные и физические силы дирижера и оркестра должны еще раз сконцентрироваться на этой сжатой теме; но в полном темпе *Allegro* это мне не представлялось возможным. Поэтому я выдерживал здесь ферматы еще дольше, чем в других случаях, и начинал несравненный в своей элегической красоте эпизод *riano* после второй ферматы еще более спокойно, чтобы только со вступлением *fortissimo* снова вернуться к основному темпу. Мучительное воспоминание, с которым, подчиняясь своей судьбе, порываешь стремительно и энергично.

Вышеупомянутый прием соединения двух тактов в один дает здесь, начиная с такта 24, стр. 20 [стр. 34, такт 1], следующую картину:



Итак, мы видим, что тема главной партии имеет вновь тот же ритмический облик, что и при повторении экспозиции. Таким образом, первое ее появление согласуется с репризой, а повторение экспозиции — с кодой. А два такта, которые как будто не поддаются слиянию в один, дополняют друг друга, образуя также один такт. Следовательно, и в этом отношении вся часть несет в себе черты удивительной пропорциональности. Значение единственного несимметричного пятитактного построения (стр. 18) этим только повышается [см. стр. 28].

При многочисленном струнном квинтете в этой симфонии очень полезно удвоить дере-

вянные духовые. Я допускал это в следующих местах первой части:

Стр. 3, такты 1—5 [стр. 7, такты 1—5].

Стр. 4, такты 9—11 [стр. 8, такты 11—13].

Стр. 5, такты 14—20 [стр. 9, последний такт, до стр. 10, такт 6].

Стр. 7, такт 2, до стр. 8, такт 13 [стр. 11, такт 18, до стр. 13, такт 8].

Стр. 10, такт 12, до стр. 11, такт 28 [стр. 16, такт 6, до стр. 18, такт 25].

Стр. 12, такты 3—7 и 15—27 [стр. 19, такты 6—10, 18—25, и стр. 20, такты 1—5].

Стр. 14, такты 16—22 [стр. 22, такты 10—16].

Стр. 16, такт 9, до стр. 17, предпоследний такт [стр. 24, такт 14, до стр. 27, такт 1].

Стр. 18, такт 3, до стр. 21, такт 7, затем стр. 21, такт 16 до конца [стр. 27, такт 5, до стр. 35, такт 3, и стр. 36].



Стр. 22 [стр. 37]. Темп — *Andante con moto*, то есть довольно подвижный. Если не обратить внимания на это *con moto*, то часть становится скучной и рыхлой; если же дирижер, стремясь осуществить *con moto*, забудет об *Andante*, он лишит ее задушевности, которая уступит место равнодушному кокетничанию звучными фразами. Метрономическое обозначение $\text{♩} = 92$ превращает *Andante* в *Allegretto*. Поэтому я принял примерно $\text{♩} = 84$. Уже в моем сочинении «О дирижировании» я упоминал о трудности выразить словами то, что может передать лишь одухотворенное исполнение. К многочисленным случаям этого рода принадлежит также правиль-

ное понимание темпа этой части. Я предостерегаю от любой попытки сентиментального искажения основных ли мелодий или триолей (стр. 22, такты 14, 18, 19 и 20) [стр. 38, такты 7, 11, 12, 13], а также от претендующего на помпезность замедления, отнимающего у великолепного C-dur'a (стр. 23, 26 и 30) его свежесть [стр. 39, 42 и 49].

Стр. 26, такт 11, до стр. 27, такт 6 [стр. 43, такт 7, до стр. 44, такт 5]. Тридцатьвторые и шестнадцатые ноты у виолончелей звучат благороднее при штрихах вверх, нежели при чередовании движения смычка вверх и вниз. То же самое относится к двум последним тактам, стр. 25, для вторых скрипок и альтов [стр. 42, такты 4 и 5].

Стр. 28, такт 10 [стр. 46, такт 5] и следующие. Здесь мелодическая фигурация у контрабасов и виолончелей легко теряет свою отчетливость; поэтому таковые должны играть сначала в полную силу. Трубы, валторны и литавры придерживаются mezzo forte. Это делает менее ощутимым их отсутствие позже, когда исчезнет необходимость в гармонической опоре. Такое смягчение звучности было рекомендовано еще Вагнером. Струнным и деревянным я советовал бы играть лишь с такой силой, чтобы каждый из них сам отчетливо слышал басовые фигуры. Этим достигается ясность. Блеск этих тактов создается не медью и не верхними аккордами, а лишь великолепными басами; последние должны прежде всего получить подобающую их смыслу значительность.

Стр. 29, такт 9 [стр. 47, такт 6]. Фермата

выдерживается не слишком долго и снимается.

Стр. 30, такт 4 [стр. 47, последний такт]. Бюлов заставлял струнный квинтет (правда, как я полагаю, лишь в последние годы своей жизни) играть аккорд *forte pizzicato*. Нам остается с удивлением спросить: «Почему?»

Стр. 33, такты 8—13 [стр. 52, такт 3, до стр. 53, последний такт]. Мелодия деревянных, проведенная местами имитационно, совершенно исчезает, если все инструменты оркестра играют в равномерном *fortissimo*. Если в цитированных тактах возможно удвоить деревянные духовые, то следует в первую очередь прибегнуть к этому в партиях флейт, кларнетов и фаготов (не гобоев), что уже до некоторой степени помогает отчетливости. Гобои, валторны и трубы переходят в первом такте после *fortissimo* на $>$, дабы четыре следующих такта играть лишь *mezzo forte*. Также и литавры начинают в третьем такте *mezzo forte*. В последнем такте указанные инструменты исполняют *crescendo* до *fortissimo* в такте 1, стр. 34 [стр. 54, такт 1]. (В пятом такте цитированного отрывка вторая труба берет нижние *f*.) Струнный же квинтет фразирует так, как здесь указано для скрипок:



причем под *mezzo forte* и *forte* следует понимать лишь несколько ослабленное *fortissimo*. Степень снижения звучности определяется тем, насколько отчетливо слышны деревянные духовые, ведущие мелодию все время на *fortissimo*.

Если нет возможности удвоить деревянные духовые, то, по моему мнению, есть лишь одно средство воздать должное этому контрапунктирующему голосу, а именно: кроме уже упомянутых динамических нюансировок, поручить партии гобоев дополняющих гармонию кларнетам; имеющие же мелодическое значение партии кларнетов передать более ярко звучащим гобоям в следующем виде:



Еще надежнее, но, конечно, значительно произвольнее было бы вообще отказаться от дополняющих гармонию голосов у деревянных и заставить все восемь духовых играть тему; в последних же пяти тактах, стр. 33 [стр. 52, последний такт, до стр. 53, такт 4], передать партии гобоев валторнам, которые звучали бы тогда следующим образом:



Пусть каждый дирижер решает сам, может ли он принять одно из этих двух предложений. Следует учитывать при этом и акустические особенности зала; но во всех таких случаях основной заповедью должна быть «Ясность».



Стр. 37 [стр. 58]. Третья часть несравнима ни с одним из прочих скерцо в симфониях Бетховена. Она тяжелее, трагичнее и потому должна исполняться в более медленном темпе, нежели все остальные. Обозначение метронома $\text{♩} = 96$ превосходно и подходит также для трио, которое обыкновенно безо всякого основания исполняется медленнее главной части. Для распознавания ритмической структуры целесообразно вновь соединить по два такта в один. Это дает вначале следующую картину:



Подобный прием можно распространять на всю часть¹.

¹ См. сноску на стр. 100.

Стр. 38, такт 18, и стр. 40, такт 15 [стр. 60, такт 7, и стр. 63, такт 4]. Я слышал такое исполнение этих тактов, как будто перед каждым *diminuendo* стояло еще одно *sforzando*; таким образом, начало этих тактов звучало так же громко, как и начало двух предыдущих тактов, отмеченных *sforzando*. Встречался я и с иной интерпретацией, когда начало цитируемых тактов звучало ослабленно. Это являлось естественным следствием уменьшенной по отношению к *sforzando* активности предыдущей третьей четверти. Создавалось впечатление, будто оба эти такта — в противоположность предыдущим, отмеченным *sforzando*, — были обозначены приблизительно *mezzo forte diminuendo*. Второе понимание я считаю правильным; оно подтверждается также и предписанным во втором случае трубам и литаврам *piano*.

Стр. 41, такт 14 [стр. 64, последний такт]. Начинаящееся с этого такта *crescendo* ни в коем случае не должно быть связано с ускорением темпа.

Стр. 42 [стр. 66]. Весьма существенно для всего трио, чтобы затакт никогда не стирался, а неизменно подчеркивался, отделяясь от последующей фразы, притом без малейшей модификации темпа. Характер трио безудержно, даже безрассудно стремителен, но никогда не груб, а всегда возвышенно благороден.

Стр. 46 [стр. 72, такт 1]. *Pizzicato* контрабасов (пять тактов перед двойной чертой) допускает легкое замедление темпа, достигающее своей высшей точки на *As—G*. Начиная

с агсо снова восстанавливается основной темп.

Стр. 46, такт 20 [стр. 72, такт 6] и следующие. Об интерпретации этой несравненной репризы нечего сказать, кроме того, что даже малейшая нюансировка — в темпе или динамике — погубила бы ее. Затаенное *riano*, которое должно господствовать в этом эпизоде, может быть легко нарушено форшлагами агсо у альтов. Поэтому надлежит рекомендовать этим инструментам беспредельно осторожное звукоизвлечение.

Стр. 52 [стр. 77]. Вступление финала. Со всей мощью, но не слишком медленно. Метроном обозначен хорошо.

Стр. 55, такт 4, до стр. 56, такт 2 [стр. 81, последний такт, до стр. 82, последний такт]. Бюлов избрал на одном из выступлений в Берлине (я присутствовал при этом) следующий нюанс темпа:

The image shows a musical score snippet with three staves. The first staff begins with the tempo marking *molto rit.* and the measure number 117. It contains a melodic line with a slur over the first two measures. The second staff starts with the tempo marking *a tempo* and contains a melodic line with a slur over the first two measures. The third staff starts with the tempo marking *a tempo* and contains a melodic line with a slur over the first two measures. The tempo marking *molto rit.* appears again above the second staff. The score is written in treble clef.

Я могу его привести только как пример, предостерегающий от подобных ничем не мотивированных отклонений, пригодных лишь для неожиданных эффектов, а не для художественной выразительности.

Обязательно падлежит следить за тем, чтобы фразировка звучала именно таким образом:



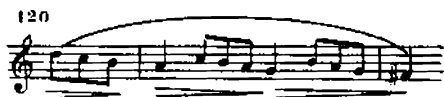
а не так, как исполняют обычно:



Стр. 56, последний такт, до стр. 57, такт 1 [стр. 84, такты 1—2]. Различие в ритме и фразировке между этими тактами и двумя предыдущими достигается, как подсказывает мне опыт, путем строго выдержанных пунктированных четвертей и некоторого подчеркивания восьмых (*d*).

Стр. 58, такты 1, 5 и 7 с затактом [стр. 85, такт 4, стр. 86, такты 3 и 5]. Фраза первых и вторых скрипок должна исполняться не как фигурация, но мелодически связано, с точным учетом длительности триолей, безо всякого ложного акцента на первой и

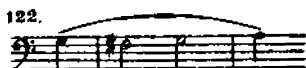
третьей четверти, то есть лучше следующим образом:



нежели так:



Исполнители склонны здесь к ускорению. Фраза у виолончелей:



приобретает позже, как мы увидим, столь существенное значение, что я советую уже здесь, как и в подобных случаях, всегда несколько выделять ее; это достигается без специального обозначения, если только предварительно призвать артистов оркестра обратить на нее соответствующее внимание.

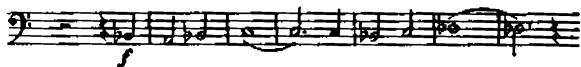
Стр. 63 [стр. 92]. Лучше опустить первую вольту. Вступающий после мрачного напряжения третьей части C-dur столь ошеломляюще ярок, что повторение экспозиции, не предваряемое этим затаенным напряжением, способно только снизить впечатление.

Стр. 64, такт 2 с затактом, до стр. 65, такт 2 [стр. 94, такт 3, до стр. 95, такт 6]. Сперва альтам и виолончелям, затем первым и вторым скрипкам и альтам следует несколько выдвинуться на первый план. См. сказанное о стр. 58.

Стр. 65, такт 2 [стр. 95, такт 6] и следующие. В этом изящном моменте рекомендуется как струнным, так и деревянным духовым самое легкое звукоизвлечение, а дирижеру, может быть, несколько более плавный темп.

Стр. 66, такт 2, до стр. 67, такт 1 [стр. 96, такт 3, до стр. 97, такт 1]. Порученное виолончелям и контрабасам проведение темы звучит часто удивительно слабо, несмотря на то, что с ними вместе играет контрафагот. Так как партия басов, по мысли автора, очевидно, должна носить здесь мощный и энергичный характер, я иногда усиливал ее третьим тромбонем, рекомендуя последнему играть не слишком громко, дабы не нарушить колоссальное воздействие последующего вступления первого и второго тромбонов. Итак, я давал третьему тромбону играть следующее:

123.



Желательное воздействие было тотчас достигнуто. Там, однако, где акустические условия зала, или расположение, или превосходные артистические качества исполни-

телей обеспечивали хорошую слышимость и без тромбона, я, конечно, не прибегал к такому добавлению. Недостаточно, если первый и второй тромбоны, поддержанные фогатами и валторнами, будут исполнять следующий великолепный эпизод на стр. 67 [стр. 97] лишь с блеском и силой. Они должны играть буквально с энтузиазмом.

Стр. 68, такты 1 и 2 [стр. 98, такты 3 и 4]. Грандиозная антитеза между скрипками и медными:



также должна быть обнаружена предельно четко.

Стр. 69, предпоследний такт; до стр. 70, такт 3 [стр. 101, такт 1, до стр. 102, такт 1]. Деревянные духовые звучат здесь слишком слабо даже при удвоении. Поэтому я не колебался предписать валторнам, играющим здесь в унисон с короткими возгласами труб, исполнять следующее:



что придает этому эпизоду лучезарное великолепие.

Стр. 72 [стр. 105]. При появлении трехчетвертного размера я брал темп, при котором два такта соответствовали одному такту *alla breve*.

В сущности, я точно сохранял прежний темп до вторичного вступления *alla breve*. Воспоминание о скерцо теряет здесь всю мрачность и напряженность. Как будто между частями легли годы насыщенной событиями жизни; краткое созерцание картин прошлого, уже не причиняющее душевной боли, и сразу вслед за тем — свежее, радостное вступление счастливого настоящего. Невольно под властью только что описанного переживания я брал здесь при возвращении темы главной партии на стр. 76 [стр. 108] несколько более подвижный темп, чем в первый раз.

Стр. 81, такты 2 и 3 [стр. 115, такты 2 и 3]. См. для басов сказанное выше о скрипках, стр. 56, последний такт, и стр. 57, такт 1.

Стр. 82, такты 3 и 7, и стр. 83, такт 2 с затактом [стр. 116, последний такт, стр. 117, предпоследний такт, и стр. 118, такт 1]. См. стр. 58, такты 1, 5 и 7.

Стр. 86, последний такт, до стр. 87, последний такт [стр. 123, такт 1, до стр. 124, такт 3]. Тема сначала у виолончелей, а затем у первых скрипок должна прозвучать возможно энергичнее. Когда затем все духовые инструменты вступают с этой же темой, им следует предложить исполнить ее ярко и определенно, уже начиная с затакта (стр. 87, последний такт при *pü forte*), а не только с первой четверти, как иногда случается по небрежности [см. стр. 124, такт 3].

Здесь я должен поделиться многолетним опытом, вынесенным из работы с самыми разными оркестрами. Как трубы, так и тромбоны, — но главным образом последние, — склонны при вступлениях *fortissimo* спохватываться в последний момент. Поэтому они начинают вяло, неубедительно, и полное *fortissimo* наступает лишь в следующем аккорде. Как часто великолепный эффект звучания меди не в последнюю очередь и в начале финала, о котором идет речь, испорчен этой, как мне кажется, «наследственной» нерасторопностью. Дирижеру следует внушить исполнителям, что перед подобным вступлением им надлежит сосредоточить внимание, дабы располагать всеми своими силами в решающий момент, а не по прошествии его.

Стр. 89, такты 4—9 [*стр. 126, такт 4, до стр. 127, такт 2*]. Если до этого темп был несколько ускорен, то короткие аккорды дают желаемый повод снова сдержать его. Во всяком случае я рекомендую весь следующий фрагмент от вступления фаготов в такте 9 [*такт 2*] до *sempre più allegro* на стр. 93 [*стр. 132*] играть не быстрее, чем в темпе начала. Возвышенная восторженность этого эпизода проявляется тогда в полной мере.

Стр. 93, такты 4—6 [*стр. 132, такты 2—4*]. Здесь не следует ни в коем случае ускорять темп. Напротив, необходимо строжайшим образом сдерживать струнные, обуздывать их странную склонность к спешке, неизменно проступающую именно в данном эпизоде. Иначе движение восьмыми у деревянных духовых и валторн искажается и теряет

свою отчетливость. Ускорение наступает, как предписано, только при *sempre più allegro*. Это предписание важнее, чем можно сначала подумать. На первых репетициях почти всегда слышишь, как исполнители несутся вперед сломя голову, отбросив заботу о точности; это просто отвратительно.

Стр. 94, такт 8 [стр. 133]. Я позволяю себе рассматривать *Presto* как продолжение *sempre più allegro*. Поэтому, когда я переходил здесь к дирижированию на раз, то исполнял эти такты сначала лишь незначительно быстрее предшествующих, дирижируемых на два. Весь эпизод от *sempre più allegro* до *fortissimo* на стр. 96, такт 11 [стр. 136, последний такт], где начинается полное *Presto*, звучал как большое *accelerando*.

Само собой понятно, что если имеется возможность удвоить деревянные, то ее следует широко использовать в финале. Во всех случаях, даже в маленьких оркестрах, я рекомендую удваивать в этой части валторны, присоединяя третью к первой, вторую к четвертой и обозначая в партиях, как у деревянных духовых, *у.* и *б. у.* Две флейты *piccolo* будут также полезны; контрафагота, разумеется, достаточно одного.

К удвоению прибегают уже в двух последних тактах третьей части (стр. 50); в то время как весь оркестр играет достаточно громко, усиливающие инструменты начинают на *piano* с последующим сильным нарастанием, что придает общему *crescendo* большую рельефность [стр. 76]. С начала финала до стр. 58, такт 5 [стр. 77 до стр. 86, такт 3],

удваиваются все партии. Затем удвоение используется в следующих местах:

Стр. 59, такт 5, до стр. 60, такт 3 [*стр. 87, последний такт, до стр. 89, такт 2*].

Стр. 61, такт 4, до стр. 64, такт 1 [*стр. 90, такт 4, до стр. 94, такт 2*].

Стр. 66, такт 2 (четвертая четверть), до стр. 72, такт 1 трехчетвертного размера [*стр. 96, такт 3, до стр. 105*].

Стр. 76, такт 1, до стр. 82, предпоследний такт [*стр. 108 до стр. 117, такт 3*].

Стр. 83. Первая флейта может быть удвоена уже с такта 4 [*стр. 118, такт 3*]. Другие инструменты удваиваются начиная с последнего такта на *ff* до стр. 84, такт 6 [*до стр. 120, такт 2*].

Стр. 85, предпоследний такт, до стр. 89, такт 9 [*стр. 121 до стр. 127, такт 2*]. (Соло фаготов без удвоения).

На стр. 90—93 [*стр. 127—132*] могут быть удвоены только пассажи шестнадцатыми у флейты *piccolo*, больше ничего. В последний раз к удвоению следует прибегнуть в предпоследнем такте, стр. 96, на *fortissimo* [*стр. 136, последний такт*], сохранив его до конца.

ШЕСТАЯ

СИМФОНИЯ

Стр. 3 [стр. 7]¹. Метрономическое обозначение $\text{♩} = 66$ предписывает слишком быстрый темп и вызывает ошибочное представление о дирижировании на раз. Я принимаю примерно $\text{♩} = 108$.

Стр. 3 [стр. 7], такт 4. После ферматы пауза нежелательна.

Стр. 3 [стр. 7], такт 12. Напевный характер всего эпизода заставил меня предписать оркестру играть этот такт, заключенный между двумя тактами *forte*, *mezzo forte*.

Стр. 6, такт 23 [стр. 14, такт 1]. Чтобы обеспечить пластическую ясность звучания флейт и кларнетов, я предписал струнному квартету после умеренного *crescendo* начать этот такт *piano*, выдержать это *piano* в течение четырех тактов и лишь во втором такте, стр. 7 [стр. 14, такт 5], прибегнуть вновь к *crescendo*, которое, неуклонно нарастая, приводит к *forte*.

Стр. 7, такт 21, и стр. 8, такты 2, 5 и 6

¹ Л. Бетховен. Шестая симфония (Пасторальная). Музгиз, М., 1955.

[стр. 16, такты 1, 5, 8 и 9]. Вторая валторна всюду играет нижние *d*.

Стр. 9 [стр. 19]. Экспозиция не повторяется.

Стр. 10, такт 9 [стр. 21, такт 4]. Несравненное по красоте вступление *D-dur*'а оставит еще большее впечатление, если оркестр после предшествующего *crescendo* вернется к *pianissimo* с тем, чтобы постепенно вновь перейти на *crescendo*. Помимо того, что данный прием усиливает поэтическое воздействие модуляции, он предохраняет (ввиду большой протяженности предписанного Бетховеном *crescendo* — 24 такта) и от трудно избегаемого недостатка — слишком раннего появления полного *forte*. То же самое относится к аналогичному вступлению *E-dur*'а, стр. 12, такт 12 [стр. 25, такт 7].

Стр. 11, такты 15 и 16, и стр. 13, такты 18 и 19 [стр. 23, такты 9 и 10, и стр. 27, такты 13 и 14]. Дирижер, обладающий тонким ощущением колебаний темпа, должен прибегнуть в этих двух тактах к чуть заметному *ritenuto*, чтобы в каждом из последующих тактов снова вернуться к основному темпу. Этот прием, выполненный без преувеличения, окажет надлежащее воздействие, ни в коей мере не нарушая поэтического характера симфонии.

Стр. 12, последний такт, до стр. 13, такт 10 [стр. 26, такт 5, до стр. 27, такт 5]. Почти бесспорно, что Бетховен использовал бы здесь валторны, как в аналогичном случае на стр. 10, такт 17 [стр. 22, такт 2], если бы имел в распоряжении соответствующие звуки. Поэтому я вписал валторнам, начиная с этого такта, следующее:

126.



Однако в этом нет абсолютной необходимости. Кажется несправедливым, что тональное повышение (E-dur) в сравнении с предшествующим ему D-dur'ом осуществляется без звучания валторн; снова убеждаешься в том, что причиной этого пробела являются лишь технические препятствия того времени. Во всяком случае художественной совести дирижера предоставляется принять или не принять эту ретушь.

Стр. 14, такты 9—16 [стр. 28, предпоследний такт, до стр. 29, предпоследний такт]. При условии мягкого исполнения, я предлагаю дать альтам и виолончелям следующую нюансировку:

127.



Стр. 15, такты 4 и 5 [стр. 30, такты 5 и 6]. Вторая валторна играет нижние *d*.

Стр. 16, такты 2—4 [стр. 32, такты 2—4]. Трель должна быть доведена до второй чет-

верти последнего такта без «нахшлага»; эта четверть играется без трели следующим образом:

128.



Стр. 16, такты 17—19 [стр. 33, такты 4—6]. Вторые скрипки и альты продолжают здесь линию кларнетов и фаготов. Поэтому уместна следующая нюансировка:



Стр. 19, такт 12 [стр. 38, последний такт]. См. стр. 6, такт 23 [стр. 14, такт 1].

Стр. 22, такт 11 [стр. 45, последний такт] и следующие. Поспешность при исполнении триолей лишила бы весь эпизод его характерности. Основной темп, выдержанный, однако, в духе не сторопливого развертывания, должен господствовать до конца части.

Стр. 26 [стр. 54]. Эта великолепная часть исполняется обычно слишком медленно. Бетховен предписывает «Andante molto moto», и $\text{♩} = 50$ превосходно определяет темп. Образ спокойно текущего ручья не должен покидать воображения.

Вторые скрипки, альты и две засурдиненные виолончели там, где у них имеются фи-

гурации, звучат часто слишком громко. Поэтому данные инструменты следует трактовать лишь как фон, на котором вырисовывается нежная светотень мелодии.

Стр. 27, предпоследний такт [стр. 60, такт 1]. Дабы ярче выделить нежную мелодию кларнета, первым скрипкам и фаготам следует вступить на *f* совершенно *pianissimo*, а в следующем такте присоединиться к *crescendo* остального оркестра.

Стр. 28, такт 3 [стр. 61, такт 3]. Ради грациозного исполнения можно считать оправданной следующую нюансировку у первых скрипок:

130.



Стр. 30, такты 2—5 [стр. 65]. В первом такте цитируемого эпизода я предлагал скрипкам и первому фаготу брать четвертую четверть *diminuendo*, после чего все исполнители начинали следующий такт (A-dur) на нежнейшем *pianissimo*. В третьем такте альты и виолончели присоединялись к фаготу также очень осторожно; однако к середине такта они несколько усиливали звучность с тем, чтобы к началу последнего такта вновь перейти на *pianissimo* и сохранить его до предписанного Бетховеном *crescendo* на четвертой четверти:

131.



Стр. 31, такты 4 и 5 [стр. 67, такты 3 и 4]. Трель на *g* в первых скрипках переходит без «нахшлага» на *a* следующего такта. В этом такте флейты и первые скрипки используют тот же динамический оттенок, что и альты, виолончели и фаготы в последнем примере.

Стр. 32, такты 4 и 5 [стр. 71]. В интересах отчетливости рекомендуются следующие динамические оттенки:

132

1. Violinen

Bratscen
u. Violon-
celle

Стр. 33, последний такт, до стр. 34, последний такт [стр. 75—76]. Первые скрипки и альты должны сыграть свои охватывающие три ноты фразы *piano pianissimo*, так как даже малейшее подчеркивание этого голоса неуместно отяжеляет звучание. Начиная с последней четверти такта 3, стр. 34 [стр. 75, последний такт], я хотел бы предписать *mezzo forte* флейте, также и гобою, начиная с такта 5 [стр. 76, такт 2]. В предпоследнем такте этой страницы *crescendo* в квинтете и валторнах должно исполняться очень сдержанно, дабы не заглушать ажурной переклички деревянных духовых. Для последнего такта я счел уместным следующее исполнение:

Fl., Hob.
133.

Концерт р

Стр. 35, такты 2 и 3 [стр. 77, такты 2 и 3]. В первом из этих двух тактов я рекомендую альтам и виолончелям играть *crescendo* в первой половине и *diminuendo* — во второй. Во втором такте я позволяю себе во всех голосах заменить первое *forte* на *mezzo forte*, к которому присоединяю $<$, ведущее к предписанному на третьей четверти этого такта второму *forte*. В связи с последним замечанием см. аналогичный и снабженный теми же указаниями эпизод на стр. 36, такты 5 и 6 [стр. 79, последний такт, и стр. 80, такт 1].

Стр. 35, такт 4, до стр. 36, такт 3 [стр. 77, последний такт, до стр. 79, такт 2]. По тем же соображениям, как и в только что цитированном случае, фаготам и первым скрипкам рекомендуется играть свои фразы также *pianissimo*, а *crescendo* в такте 3, стр. 36 [стр. 79, такт 2], должно звучать очень сдержанно. Лишь солирующий кларнет может вести себя непринужденнее. Валторны в тактах 4 и 5, стр. 36 [стр. 79, такты 3 и 4], могут брать нижние *f*. Это не относится, однако, к первым двум тактам стр. 36 [стр. 78, последние такты, и стр. 79, такт 1]. Здесь второй кларнет держит нижнее *f* (звук *es*), своеобразное звучание которого вторая валторна

только бы нарушила. В такте 3 [такт 2] этой страницы вторая валторна снова берет нижнее *f*, а в такте 4 [такт 3] --- нижнее *d*.

Стр. 36, такт 7, до стр. 37, такт 1 [стр. 80, такт 2, до стр. 81, такт 1]. Флейте в первых двух тактах, начиная со второй четверти, следует предписать *pianissimo*. В двух последних тактах первый кларнет и первый фагот играют *pianissimo*, а флейты — равно как и прочий оркестр — *piano pianissimo*. (Следует обратить внимание на чудесное сочетание звуков флейты с задержаниями у кларнета в такте 3 данного эпизода).

Стр. 38, такты 3—6 [стр. 83, такт 2, до стр. 85, такт 1]. Начиная отсюда, весь оркестр должен придерживаться нежнейшего *pianissimo*, дабы подчеркнуть мелодическое значение партии первой флейты, играющей столь же нежно. В двух последних тактах вторая валторна играет (*f, d, g*) октавой ниже. См. аналогичное место у фагота на стр. 35, такты 4—7 [стр. 77, последний такт, до стр. 78, такт 3].

Стр. 40, такты 3—6 [стр. 90 и 91]. См. стр. 30, такты 2—5.

Стр. 41, такты 6 и 7 [стр. 93, такты 1 и 2]. См. стр. 31, такты 4 и 5.

Стр. 42, такты 5 и 6 [стр. 94, последний такт, и стр. 95, такт 1]. См. стр. 32, такты 4 и 5.

Стр. 43, последний такт, до стр. 44, такт 7 [стр. 98, такт 3, до конца стр. 99]. Этот восхитительный в своей наивности и выдающийся по отношению ко всей симфонии эпизод прозвучит наиболее убедительно и ближе всего к природе, если сыграть его точно в темпе и без какой-либо особой нюансировки.

Стр. 44, предпоследний такт [стр. 100, такт 2]. В первой половине этого такта оправдано мягкое, умеренное *ritenuto*; после *sforzando* оно снова уступает место основному темпу.

Стр. 45 [стр. 101]. В отношении темпа это скерцо также не сходно с прочими скерцо Бетховена. Оно более благодушно и поэтому должно играть значительно медленнее, чем, например, скерцо Героической или Седьмой симфоний. На это указывает также и предписание *Allegro*, в то время как обычно Бетховен обозначает свои скерцо *Presto*, *Molto vivace* или другими подобными определениями, требующими очень быстрого темпа. И метрономизация $\text{♩} = 108$ может быть здесь использована как верное указание на правильное понимание темпа. Чрезмерно быстрый темп не только разрушил бы основной характер этой пьесы, но и поставил бы под вопрос доброкачественное и осмысленное исполнение прелестнейшего чередования солирующих инструментов на стр. 48, 49 и 50 [стр. 109—113], при котором воображение рисует как бы неспеша танцующих девушек и юношей. К тому же мы видим, что в конце части, стр. 53 [стр. 123], когда веселое настроение становится необузданным, Бетховен действительно требует быстрого темпа. Однако мне не раз доводилось слышать столь быстрое исполнение скерцо, что дальнейшее ускорение становилось уже невыносимым, а этот эпизод проходил в таком же недопустимо торопливом темпе, как и вся часть.

Стр. 46, такты 12, 13, 20 и 27 [стр. 103, такты 12, 13, стр. 104, предпоследний такт, стр. 105, такт 6]; стр. 47, такты 3 и 6 [стр. 106, такты 3 и 6], стр. 51, такты 10, 13, 14 и 17 [стр. 118, такты 1, 4, 5, стр. 119, такт 2], стр. 53, такты 5, 10 и 13 [стр. 123, такт 4, стр. 124, такты 1 и 4]. Вторая валторна должна в этих тактах все время играть нижние *c* и *f*, так как беспомощные скачки в этой партии объясняются лишь отсутствием на натуральных инструментах звука:



Стр. 50 [стр. 113]. Эпизод в размере две четверти исполняется не слишком быстро, приблизительно $\text{♩} = 116$ вместо $\text{♩} = 132$, грубовато и энергично.

Стр. 50, такт 22, до стр. 51, такт 1 [стр. 114, последний такт, до стр. 116, такт 2]. Важный и характерный голос первой флейты здесь не слышен, если весь оркестр играет, как это необходимо, *fortissimo*. Однако этой беде можно помочь, не прибегая к изменениям в инструментовке. Достаточно предложить играть эту партию нескольким флейтистам. Одним из них может быть исполнитель на флейте *riccolo*, которая принимает участие в сцене «Грозы»; разумеется, в цитируемом отрезке он переходит на большую флейту, а вторая флейта играет здесь партию первой.

Принесение в жертву партии второй флейты имеет меньшее значение, нежели исчезно-

вание мелодии первой. Если для «Грозы» и для финала имеются удвоенные деревянные духовые, то есть при участии флейты piccolo не менее пяти флейт, то четыре флейтиста должны играть первый голос, а пятый — второй. Этим достигается полное равновесие звучности.

Стр. 54 [стр. 126]. Люфтпауза после скерцо недопустима. Изображающее отдаленный гром — tremolo басов pianissimo — наступает непосредственно и неожиданно. Эта часть должна дирижироваться непременно *alla breve*, то есть на два, а не на четыре, как это иногда бывает. Сочетание квинтолей у виолончелей с обычными шестнадцатыми у контрабасов на стр. 55, 56 и т. д. [стр. 128, 129 и т. д.] ясно показывает, что Бетховен стремился здесь к натуралистическому звуковому эффекту и что, следовательно, нельзя в интересах «точного исполнения басовых фигур» (а такое мнение я уже слышал) замедлять темп. Метрономическое обозначение $\text{♩} = 80$ дает правильный темп.

Удвоенные деревянные и валторны (третья с первой, вторая с четвертой) очень полезны как в этой, так и в последней частях. Удвоение должно начаться на стр. 55, такт 3, до стр. 59, такт 6 [стр. 128, предпоследний такт, до стр. 141, такт 2], и стр. 60, такт 4, до стр. 63, предпоследний такт [стр. 143—156].

Стр. 65, такт 11, до конца [стр. 161]. Этот удивительный переход допускает постепенное замедление темпа вплоть до вступления «Пения пастухов», темп которого очень хорошо обозначен $\text{♩} = 60$.

Стр. 65, такт 11 до конца. Настойчиво предостерегаю от исполнения последних двух нот соло флейты октавой выше, то есть до верхнего *c*. Именно ход на септиму от верхнего *a* к нижнему *h* звучит особенно обаятельно и изящно.

Стр. 67, такт 6, до стр. 68, такт 2 [стр. 165, последний такт, до конца стр. 168]. Здесь Бетховен начинает поддерживать партии виолончелей, альтов и кларнетов валторнами. Начиная с четвертого такта дублирование у второй валторны должно прекратиться за отсутствием у нее звуков *a* и *h*; то же самое — у первой валторны в последнем такте цитируемого отрывка. Это создает досадные разрывы в мелодии, которые не только можно, но и должно устранить. Дальнейшее точное проведение мелодии валторнами привело бы к исчезновению существенных аккордовых тонов, сначала у второй, а в последнем такте и у первой валторны. Так как каждый оркестр, дерзающий исполнять симфонии Бетховена, располагает четырьмя валторнами, то я советую сначала при появлении мелодии удвоить валторны и затем с предпоследнего такта стр. 67 [стр. 167, такт 1] вести первую и вторую валторны следующим образом:

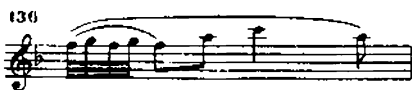


предоставляя третьей и четвертой играть предписанное Бетховеном.

Если имеются дополнительные деревянные,

то в этих тактах можно удвоить и кларнеты.

Стр. 70, предпоследний такт [стр. 178, такт 3]. Трель в первых скрипках, как короткий «Доппельпраалльтриллер», без «нахшлага» исполняется примерно так:



Стр. 72 [стр. 182]. Прекрасная мелодия кларнетов и фаготов требует особенно одухотворенного исполнения. Поэтому я прибавил к «dolce» еще и «cantabile» и внес в эти партии следующие обозначения:

137 *dolce cantabile*



The musical notation consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with dynamic markings *p*, *f*, *sf*, and *p*. The second and third staves contain accompaniment with dynamic markings *sf*, *p*, *f*, *p*, *f*, and *sf* on the second staff, and *sf*, *mf*, *f*, and *mf* on the third staff. Slurs and accents are used throughout to indicate phrasing and emphasis.

В последнем такте нотного примера я советовал всем деревянным духовым начинать на третьей восьмой *mezzo forte*, скрипкам и альтам — то же самое на второй шестнадцатой и растягивал *crescendo* (оригинал — *più forte*) на два ближайших такта до *fortissimo*

на стр. 73, такт 2 [стр. 186, такт 2]. Здесь может быть полезно удвоение кларнетов и фаготов до такта 3, стр. 73 [стр. 186, такт 3].

Стр. 73, такт 9, до стр. 74, такт 5 [стр. 187, такт 2, до стр. 190, такт 1]. Далее следует удвоить деревянные духовые (но не валторны). Для достижения равномерного *diminuendo*, в этом и подобных случаях, рекомендуется не прекращать дублирование всех инструментов одновременно. Желательно, чтобы с такта 6, стр. 74 [стр. 190, такт 2], удваивающие инструменты играли следующее:

138.

Fl. *dim* *p*

Hob. *dim*

Kl. u. Fag. *dim* *p*

Мыслящему дирижеру предоставляется самому находить одухотворенное и стилистически верное претворение подобных эпизодов.

Стр. 75, такты 3—10 [стр. 193 до стр. 194, такт 2]. *Pizzicato* вторых скрипок имеет тематическое значение. Однако это не значит, что оно исполняется *forte*.

Стр. 75, предпоследний такт, до стр. 76, такт 5 [стр. 194, такт 3, до стр. 196, такт 1]. Тематическую переключку первых скрипок и

альтов следует отчетливо доводить до сознания слушателей.

Стр. 76, такт 7, до стр. 77, такт 4 [стр. 196, такт 2, до стр. 200, такт 1]. Вариационное проведение главной темы поручено здесь лишь валторнам. И в данном случае отсутствие во времена Бетховена необходимых тонов неумолимо потребовало изменения в проведении мелодии в партии второй валторны. С такта 1, стр. 77 [стр. 198, такт 2], это отступление в такой мере отвечает привычному использованию валторны, что отсутствие мелодии в нижнем регистре совсем не чувствуется. Однако в последнем такте, стр. 76 [стр. 198, такт 1], Бетховен был принужден к настолько же беспомощному, сколь и бессодержательному применению второй валторны; и я думаю, от чуткого музыканта не ускользнет, что он написал эту партию с отвращением и мукой, вынужденный к тому несовершенством современных ему валторн. Для этого такта я могу поэтому оправдать следующие изменения в партии второй валторны:

139.



Кроме того, во всем эпизоде следует удвоить валторны.

Стр. 82, предпоследний такт, до стр. 83, такт 7 [стр. 220, предпоследний такт, до стр. 222, такт 1]. Если имеются дополнительные деревянные духовые инструменты, то удваивается первая флейта, затем первый

фагот и первый гобой на стр. 83, такт 1, [стр. 221, такт 1], и, наконец, первый кларнет (такт 4). После этого удваиваются оба гобоя, второй фагот и второй кларнет и в последнем цитируемом такте (такт 7) также и валторны. Удвоение может продолжаться до такта 3, стр. 85 [стр. 228, такт 3]. Дублирующие инструменты должны уже на предшествующем *diminuendo* отступить на задний план по сравнению с основными.

Стр. 84, такты 4 и 5 [стр. 225]. Для того чтобы донести до слушателя вдохновенную модуляцию во всем ее великолепии, я поставил в первом такте \llcorner , а во втором *forte fortissimo* и сохранил его в полной мере до *diminuendo* на стр. 85, такт 1 [стр. 228, такт 1]. Это должно звучать так, словно вся полнота небесной благодати изливается на поля и луга.

Легенда повествует о дирижере, который будто бы добавил в этой части литавры. Если это правда, то не хватает слов, чтобы определить степень допущенного тем самым варварства.

Поистине не надо быть гением, а лишь человеком здравого рассудка, чтобы увидеть, что Бетховен сохранил в своей симфонии литавры исключительно для изображения раскатов грома, с неподражаемой чуткостью избегая применения их во всех прочих случаях.

Стр. 85, такт 7 и следующие [стр. 229, такт 3]. Исполнение коды должно быть в высшей степени безыскусственным, лишенным сентиментальности и сдвигов в темпе, теплым и задушевым. В двух последних аккордах,

а также с такта 10 по 12, стр. 86 [стр. 231, такты 3—5], можно удвоить деревянные и валторны так, чтобы дополнительные инструменты в такте 10 [3] *piano*, а не *forte* и затем исполняли *crescendo* с последующим *diminuendo*:



В соединении со вступлением тромбонов это создает удивительно величественное, органоподобное возрастание звучности.

Относительно замены верхних нот нижними во вторых голосах медных инструментов полезны будут следующие указания.

Вторая валторна, начиная с последнего такта, стр. 68, до стр. 70, такт 5 [стр. 171, последний такт, до стр. 176, такт 3], берет везде нижнее *d*. Дальше она берет нижнее *f* с такта 7, стр. 72, до такта 2, стр. 73 [стр. 183, такт 2, до стр. 186, такт 2], нижнее *d* с последнего такта стр. 77 до такта 2, стр. 78 [стр. 202], и затем снова нижнее *d* в такте 5, стр. 79 [стр. 207, такт 3]. Вторая труба в «Пении пастухов» все время берет нижние *d* вместо верхних. В сцене «Гроза» эта замена в партии обоих инструментов является излишней.

СЕДЬМАЯ СИМФОНΙΑ

Стр. 3 [стр. 9]¹. Вступление играетя обычно слишком медленно. Оно обозначено *Р* *о* *с* *о* *s* *o* *s* *t* *e* *n* *u* *t* *o*, не *Adagio*, даже не *Andante*. Подлинного медленного темпа нет во всей симфонии, значит, нет и здесь, где необузданная жизненная сила, пронизывающая это произведение, начинает как бы расправлять свои крылья. Что можно сказать, когда слышишь исполнение легких воздушных пассажей скрипок на стр. 4, такты 1—4 [стр. 10, такты 2—5], в таком темпе, как будто ребенок разучивает гамму, или когда чуть слышная музыка очаровательного хора играетя столь медленно, словно вдали проходит траурная процессия, провожающая в последний путь какого-нибудь умершего генерала? Поистине дирижера, столь неразумно нарушающего замысел композитора, хочется остановить словами: «Прежде чем осмелишься дирижировать столь совершенным творением, прочти обозначения темпов!»

Стр. 6, такт 3, до стр. 7, такт 1 [стр. 13,

¹ Л. Бетховен. Седьмая симфония. Музгиз, М., 1961.

такт 2, до стр. 14, такт 3]. Трубы звучат здесь необыкновенно пронзительно и заслоняют, если долго играют fortissimo, как характерные ходы в мелодии первых скрипок, так и столь же необычное движение деревянных духовых инструментов. Я пытался сначала вести трубы в унисон с первыми скрипками, благодаря чему этот голос действительно слышался очень ясно. С возрастанием моего понимания стиля Бетховена я увидел, однако, несостоятельность этого приема. Но я считаю правильным иногда давать второй трубе нижние ноты (см. следующий пример) и особенно ярко акцентировать лишь первую четверть каждого второго такта там, где меняется гармония; тут и удар литавр должен быть сильнее, чем в остальных случаях. Следовательно, партии труб и литавр должны быть снабжены следующими знаками:

141.

Trompeten

Pauken

The musical score consists of two systems. The first system has two measures. The second system has three measures. The top staff is for Trompeten (Trumpets) and the bottom staff is for Pauken (Drums). Dynamics are indicated by *ff* and *f* for both instruments, and *dim.* for the trumpets in the final measure of the second system.

Кроме того, в этих тактах хорошо по возможности удвоить деревянные духовые инструменты.

Стр. 8, такты 5--10 [стр. 16, такты 1--6]. Этот эпизод при равнодушном исполнении звучит пусто, бессмысленно. Во всяком случае тот, кто не видит в нем ничего, кроме частого повторения одного и того же звука, не будет знать, что с ним делать, и в своем замешательстве может не заметить самого существенного. Дело в том, что последние два такта перед *Vivace* вместе с затактом уже подготавливают типичный для заданной части ритм, в то время как в первых двух тактах этого эпизода еще слышны отзвуки вибрирующего фона вступления. Два следующих такта, являющие собою момент величайшего спокойствия, содержат в то же время и наибольшее напряжение, царящее естественно там, где отмирает старое и ожидается появление нового. Если сохранить первые два такта в незыблемом темпе, причем угасание движения создается само собой переходом шестнадцатых в восьмые, то в следующих двух тактах можно повысить напряжение при помощи весьма умеренного замедления. С конца такта 4 цитируемого отрезка, где новое возвещает о себе также и переменной тембра (теперь начинают духовые инструменты, а струнные продолжают), надлежит постепенно ускорять темп.

При вступлении шестидольного размера следует приравнять сначала ♩ к предшествующей ♩ и продолжать ускорение, пока в пятом такте при вступлении главной партии

не будет достигнут темп подлинного *Vivace*; ни о каких динамических нюансах, кроме предписанного с такта 4 *crescendo*, не может быть и речи. Темп *Vivace*, превосходно обозначенный метрономом $\text{♩} = 104$, ни в коем случае не должен быть слишком быстрым; иначе часть утрачивает присущие ей ясность и величие. Следует принять во внимание, что по-

следовательность  сама по себе пред-

ставляет очень оживленную метрическую формулу.

Стр. 9, такты 7 и 10 [*стр. 17, такты 8 и 11*]. *Sforzando* должны быть подчеркнуты лишь слегка; ведь они обозначены *sforzando piano*.

Стр. 9, такт 18 [*стр. 18, такт 5*]. Фермату не следует выдерживать слишком долго; после нее необходимо непосредственно устремиться вперед, заставив *fortissimo* прозвучать с неослабевающей силой.

Начиная отсюда, на протяжении всей первой части, вторая труба играет постоянно лижние *d*, кроме стр. 24, такты 12 и 14 [*стр. 41, такты 6 и 8*], и стр. 26, такт 1 [*стр. 43, такт 8*]. То же самое относится ко второй валторне, за исключением стр. 31, такты 4 и 6 [*стр. 51, такты 10 и 12*].

Стр 12, такты 7 и 9 [*стр. 22, такты 3 и 5*]. Здесь недостаточное техническое совершенство медных инструментов эпохи Бетховена является причиной досадной несоразмерности. В то время как такты 6 и 8 [*2 и 4*], содержащие всего-навсего лишь септаккорд, могут быть украшены сверкающим звучанием труб,

Стр. 18, такт 10, до стр. 19, такт 8 [стр. 32, такт 4, до стр. 33, последний такт].

Это мощное нарастание мне удавалось воплотить особенно убедительно следующим путем: на фоне длящегося *crescendo* у духовых инструментов я предлагал струнным играть так, чтобы каждая фраза начиналась с некоторого ослабления звучности, а кульминация последующего *crescendo* приходилась на выдержанные ноты. Разумеется, эти дополнительные *crescendo* на длинных нотах должны быть распределены таким образом, чтобы в первый раз звучать наиболее слабо, а в третий — наиболее сильно.

Попытка совершенно точно обозначить этот процесс выглядит следующим образом:

144.

Violinen

Bratschen
Violoncelle
u. Kontrabässe

(*p*) *poco cresc.*

p *poco cresc.*

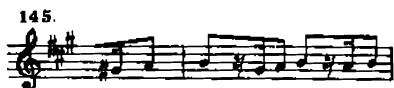
p

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The first system shows a treble staff with a melodic line starting on a half note, followed by eighth notes, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mp* and *poco cresc.*, with the instruction *(più)* appearing below the bass staff. The second system continues the melodic and rhythmic patterns, with dynamics *mp*, *poco cresc.*, and *mf*, and the instruction *(più)* appearing in both staves. The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment, including dynamics *poco cresc.*, *mf*, *cresc.*, and *f*, with the instruction *(più)* appearing in the bass staff.

Стр. 19, такты 9—12 [стр. 33, последний такт, до стр. 34, такт 3]. И здесь вторая валторна играет ниже *b*. В последнем такте деревянные духовые инструменты и валторны, во всяком случае последние должны быть удвоены, что сохраняется до стр. 23, такт 4 [стр. 39, такт 4]. Начиная с *rit* все снова играется без удвоения. Само собой понятно, что вступление *d-moll*, которому предшествует *crescendo* на протяжении двух тактов, должно быть насыщено исполнческой силой. Особенно трубы и литавры должны звучать

здесь буквально с первобытной мощью.

Стр. 21, такт 4 [стр. 36, такт 4]. После грандиозного нарастания в предыдущей кульминации здесь добавлено еще *pü forte*, ведущее к *fortissimo* возвращающейся главной темы. Поэтому кажется действительно необходимым несколько снизить звучность. Самым подходящим моментом для этого мне представляется вторая половина такта 13, стр. 20 [стр. 35, такт 4 с конца]. После сыгранных с наибольшей силой коротких фраз деревянных и струнных с такта 10 [стр. 35, такт 4]:



желательно ввести *rosso tempo mosso*, под которым, разумеется, не следует понимать внезапного *piano*.

Следующий за этим восходящий пассаж играется на постепенном *crescendo*. Деревянные духовые (удвоенные или нет) вступают примерно на *mezzo forte* и доводят *crescendo* до *fortissimo*, стр. 21, такт 8 [стр. 36, предпоследний такт].

Стр. 22, такт 2 [стр. 37, такт 6]. Сочетание D-dur'a и A-dur'a в этом такте — деревянные духовые как бы отчасти предвосхищают модуляцию — пример характерного для Бетховена дерзания. Никакой ремесленный комментарий, и тем более крохоборческое исправление, здесь недопустимы.

Стр. 23, такты 5 и 6 [стр. 39, такты 5 и 6].

После этих фермат пауза столь же недопустима, как и на стр. 9, такт 18. Я советую, кроме того, выдержать вторую фермату чуть короче, чем первую.

Стр. 23, такт 9, до стр. 24, такт 2 [стр. 39, такт 9, до стр. 40, такт 8]. В трактовке этого чудесного эпизода я позволял себе некоторую свободу: прежде всего я снабдил первый из цитируемых тактов *росо diminuendo* и предписал *pianissimo* во всех инструментах при появлении *d-moll*. Четырьмя тактами позже, в то время как духовые инструменты оставались на *pianissimo*, я вписал в партии струнных следующие нюансы:



что надо понимать лишь как умеренное нарастание и спад звучания. Последующие соло гобоя, флейты и кларнета я предложил исполнять на фоне еле слышных аккордов струнных в такой трактовке:



Кроме того, я обозначил весь эпизод от второй ферматы, то есть восемь тактов, начи-

ная со вступления литавр на стр. 24, такты 3-10 [стр. 40, такт 9, до стр. 41, такт 4], *tranquillo* и использовал его для постепенного возвращения к основному темпу там, где указано *fortissimo*.

Стр. 24, такт 14 [стр. 41, такт 8]. Внезапное появление *piano* после трех тактов *forte* — трудно достижимый эффект. Несмотря на это, его никак нельзя подготовить и облегчить посредством *diminuendo*.

Стр. 29, такт 3 [стр. 48, такт 10] и следующие. Здесь, в одном из самых возвышенных моментов, какие имеются во всех девяти симфониях, темп не должен ускоряться, так как тогда создалось бы впечатление обыкновенной стретты. Напротив, основной темп должен быть выдержан до конца части. Воздействие этого эпизода несравненно усиливается, если контрабасы (или, по крайней мере, некоторые из них, у которых есть струна *C*) играют начиная отсюда до такта 6, стр. 30 [стр. 50, такт 8], октавой ниже, после чего снова возвращаются к оригиналу:

248.




Если имеется возможность удвоить деревянные духовые инструменты, то это следует сделать на *piano* в последнем такте, стр. 29 [стр. 50, такт 2]. Они должны участвовать в *crescendo*, довести его до *fortissimo* и сопровождать струнные до конца.

Стр. 32 [стр. 53]. Предписанный темп говорит о том, что эту часть нельзя понимать в смысле обычного *Adagio* или *Andante*. Но и метрономическое обозначение $\text{♩} = 76$, предусматривающее движение почти что в характере быстрого марша, не вяжется с обликом этой части.

Я принял $\text{♩} =$ приблизительно 66.

Мой первый учитель музыки, д-р Вильгельм Майер из Граца, нашел для этой части прекрасное поэтическое сравнение. «Первый аккорд *a-moll*, — говорил он, — это взгляд, брошенный в волшебное зеркало. Сначала оно ничего не отражает, затем возникают как-то таинственные образы, приближаются, глядят на нас глазами, видевшими иной мир, проплывают мимо и исчезают. И снова перед нами лишь темная поверхность зеркала».

Поэтические толкования музыкальных произведений, против которых я вообще не возражаю, совершенно индивидуальны и никому не должны быть навязываемы. Однако очень ценно узнать при случае, что пробуждает гениальная музыка в людях, обладающих фантазией. Поэтому я и привел здесь высказывание моего учителя, но не в качестве программы этой части.

Стр. 32, такт 4 [стр. 53, такт 4]. Этот такт и все те, которые обозначены , играют одним смычком, а не вверх и вниз или наоборот. Лучше всего исполнять каждые два такта следующим образом:



Стр. 34, такт 20, до стр. 35, такт 19 [стр. 55, такт 9, до стр. 57, такт 2]. Рихард Вагнер, исполняя эту симфонию как-то в Маннгейме, усиливал тему деревянных духовых и валторн трубами, чтобы лучше подчеркнуть ее. Я считаю это ошибочным. Трубы, с их сосредоточенно строгими, «окостенелыми» ходами от доминанты к тонике, торжественно поддерживаемые литаврами, столь характерны, что ими ни в коем случае нельзя жертвовать. Но даже если Вагнер, как я предполагаю, располагал четырьмя трубочками, то все-таки чудесному воздействию труб Бетховена наносится ущерб, если тем же инструментам поручаются одновременно две задачи. Однородные звуковые окраски взаимно уничтожают друг друга. В действительности нет никакой опасности, что мелодия прозвучит недостаточно рельефно, если удвоить валторны и предписать исполнителям второй партии там, где значится унисон с первой, играть нижнюю октаву. Бетховен, — как каждый может понять, — и написал бы таким образом, имея он эти звуки на современных ему инструментах. Если можно удвоить деревянные духовые, то результат окажется еще лучше. В тактах 4 и 5, стр. 35 [стр. 56, такты 1 и 2], первая флейта берет, разумеется, верхнюю октаву. Вторая труба в течение всего цитируе-

мого отрывка берет нижние *d*. Вторая валторна должна уже в такте 19, стр. 34 [стр. 55, такт 8], тоже брать нижнее *f*.

Стр. 36, такт 1 [стр. 57, такт 5] и следующие. Я предостерегаю против привнесения в эту мелодию какой бы то ни было сентиментальности. Ее следует играть точно в темпе начала. Если струнный квинтет представлен достаточно сильно, ему рекомендуется исполнять *crescendo* несколько сдержаннее солирующих духовых инструментов. Последние шесть тактов стр. 36 [начиная от пятого такта, стр. 58] струнные должны играть даже *pianissimo* так же, как фагот и валторны, пока они выдерживают *C*.

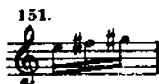
Стр. 37, третий от конца и последний такты [стр. 59, последний такт, и стр. 60, такт 2]. Унисон труб на высоких *f* звучит, несмотря на *pianissimo*, часто пронзительно. Поэтому второй трубе лучше брать нижние *f*. Напротив, на стр. 38, такт 7, и стр. 42 [стр. 60, такт 9, и стр. 67] положение труб относительно валторн показывает внимательному наблюдателю, что здесь замена высоких нот низкими неуместна. Только в такте 12, стр. 42 [стр. 67, такт 7], я рекомендую второй трубе играть так:

150.



чтобы избежать лишнего скачка на нижнее *g*.

Стр. 42, такты 2—5 [стр. 66, такты 7—10].
Даже если нет возможности удвоить деревянные, хорошо, чтобы вторая флейта играла в унисон с первой, так как этот голос легко может оказаться слишком слабым. В последнем такте цитируемого эпизода:



до такта 13 этой страницы [стр. 67, такт 8] все деревянные духовые могут быть удвоены. Однако дублировать валторны в этом месте я не советую.

Что касается сокращенного повторения второй темы в *A-dur*'е, — имеет силу сказанное по поводу ее первого появления.

Стр. 43, такты 18—21 [стр. 69, такты 7—10]. Необыкновенно торжественный характер звучания этих четырех тактов *ritardissimo* оправдывает, мне кажется, совсем небольшое замедление темпа, после чего на *fortissimo* вновь возвращается основной темп.



Стр. 45 [стр. 71], такт 17 и следующие. Замена высоких *d* нижними у второй трубы может нарушить здесь яркость звучания, так как обе валторны и без того играют в нижней октаве; поэтому лучше, несмотря на скачки в партии второй трубы, отказаться от коррективов. Напротив, я не имею никаких возраже-

ний против исполнения троекратного *d* лишь первой трубой с тем, чтобы вторая вступала только на нижнем *g*. При последующем повторении этого места на *riano*, стр. 55, такты 12—17 [стр. 84, такты 15—20], я даже советую прибегнуть к этому приему.

Стр. 46, такты 9—12 и 25—28 [стр. 72, такты 15—18, и стр. 73, такты 11—14]. Чрезвычайно важно, чтобы флейты и кларнеты играли эти четыре такта *riapissimo*. Иначе говоря, с заметным динамическим отклонением от предшествующих тактов. Но обычно это скерцо так загоняют, что бедным духовикам не хватает дыхания, и они рады, если могут хоть как-то исторгнуть свою партию, что, впрочем, зачастую и не удается. *Pianissimo* же попросту игнорируется, как и многое другое. Несмотря на предписанное *Presto*, темп не следует брать быстрее, чем это необходимо для ясного и корректного исполнения. Метрономическое обозначение ($\text{♩} = 132$) требует, пожалуй, слишком быстрого темпа. Правильнее считать $\text{♩} = 116—120$.

Стр. 50 [стр. 78]. Во то время как $\overline{1}$ должна быть выдержана в строгом темпе и *a* должно звучать на неослабевающем *fortissimo*, $>$ на протяжении $\overline{2}$ оправдывает применение *ritardando*.

Assai meno presto обозначено $\text{♩} = 84$. Уже осмысленное исполнение столь тщательно обозначенного первого такта явилось бы в этом темпе спорным, а само трио походило бы больше на быстрый танец «прыгунец» (*Norsger*), нежели на излучающий радость задумчивый напев, каковым оно является. Пра-

вильный темп, по моему ощущению, должен быть приблизительно вдвое медленнее, чем в основной части, и обозначаться метрономически приблизительно $\text{♩} = 60$. Само собой понятно, что его следует дирижировать на раз, а не на три, как это иногда бывает.

Стр. 52, такт 21, до стр. 53, такт 9 [стр. 81, такты 5—19]. Деревянные и валторны могут быть удвоенны.

Стр. 54, такт 9 [стр. 81, предпоследний такт]. Здесь для трубачей возникает затруднение, которое отнюдь не следует недооценивать. А именно: представить этот такт в еще более мощном звучании, после того как в шести предшествующих тактах они должны были выдерживать верхнее *g* в ослепительном *fortissimo*. Поэтому им настоятельно рекомендуется особо тщательное изучение этого эпизода; дирижер же ни в коем случае не должен допускать в этом такте расслабляющего *diminuendo*.

Forте—piano у валторн должно прозвучать как легкий акцент на первой ноте, но это отнюдь не значит, что ее надо «выталкивать» и лишь следующую ноту играть *piano*. В последнем случае это было бы обозначено так:



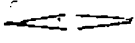
Легкое, чуть заметное снижение темпа после двойной черты отвечает характеру этой

музыки. Однако пауза перед наступлением *Presto* совершенно неуместна.

Стр. 54, такт 22 [стр. 83, третий такт с конца]. Не совсем легко, но чрезвычайно важно выдержать *riano* без каких-либо отклонений с третьей четверти этого такта до *crescendo raso* а *raso* на стр. 57 [стр. 87]; к тому же, именно в результате длительного *riano* оркестры легко склоняются к пагубной спешке.

Все сказанное о стр. 46, такты 9—12 и 25—28, относится к последнему такту стр. 55 [стр. 85, такт 11] и к трем последующим, так же как и к аналогичным эпизодам на этой странице и на стр. 64 и 65 [стр. 97]. Может показаться излишним, что я останавливаю внимание на каждом из этих случаев; однако опыт научил меня, что если дирижер и артисты оркестра не будут всякий раз с полным вниманием добиваться должной передачи этих мест, то очень легко может случиться, что они получатся в первый, быть может, и во второй раз, а потом вообще могут больше не удаваться. Для достижения значительного ослабления звучания в тактах, обозначенных *rianiſſimo* в рамках господствующего здесь *riano*, следует на третьей четверти такта 11, стр. 56 [стр. 85, последний такт], предписать флейте и гобоям *riano*. Иными словами, эти такты должны быть исполнены несколько звучнее ради последующего *diminuendo*.

Стр. 68, такты 21 и 22 [стр. 102, такты 13 и 14]. Слегка замедленный темп, несколько

менее рельефное , чем в двух предыдущих тактах, связанное с *diminuendo* у

струнного квинтета, обоснованы напевным характером данной музыки. Все это дает возможность исполнить заключительные такты с удвоенной энергией. Вторая труба берет в предпоследнем такте нижнее *d*.

Я советую в этой части придерживаться всех знаков повторения, за исключением второго (уже повторенного) трио, стр: 61 и 62 [стр. 92—94]. Пропуск этого повторения кажется мне обоснованным и структурой данной части, что может быть пояснено следующей схемой:

Основная часть

I раздел повторяется.

II раздел повторяется.

I трио

I раздел с маленьким выписанным вариантом (флейты) повторяется.

II раздел повторяется.

Основная часть

I раздел с маленьким выписанным вариантом (*pianissimo*) повторяется.

II раздел не повторяется.

II трио

I раздел, как и ранее, повторяется.

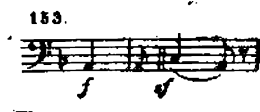
II раздел не повторяется.

Основная часть

I раздел не повторяется.

II раздел не повторяется.

Таким образом, вся часть как бы направлена в сторону последовательного «сжатия» формы, чему, как мне кажется, противоречит повторное исполнение второго трио. Кроме того, четырехкратное возвращение пусть даже удивительной по красоте, но не меняющейся темы невольно вызывает впечатление растянутости и ослабляет ее воздействие. Однако несоблюдение знака репризы по отношению ко второму разделу основной части, как это обычно происходит, представляется мне ошибочным, учитывая ошеломляющее, молниеносно вторгающееся возвращение:



после выдержанного на forte fortissimo в строгом основном темпе $a \overline{1.}$.

Стр. 69 [стр. 103]. Финал позволил мне сделать любопытное наблюдение: исполняя его медленнее, чем все известные мне крупные дирижеры, я пожинал всюду то похвалы, то порицания за избранный мной особенно быстрый темп. Я могу объяснить это лишь тем, что более спокойный темп давал возможность исполнителям проявить большую интенсивность в развитии звучности, с чем, естественно, была связана бóльшая отчетливость. В результате впечатление силы, производимое этой частью в моем толковании, подменялось впечатлением быстроты. В дей-

ствительности эта часть обозначена Allegro con brio, а не Vivace или Presto, на что в большинстве случаев не обращают внимания. Следовательно, темп ни в каком случае не должен быть чрезмерно быстрым. Хорошее само по себе метрономическое обозначение $\text{♩} = 72$ я хотел бы заменить $\text{♩} = 138$, так как правильнее было бы дирижировать на два, а не на раз.

Финал этот является одним из самых удивительных произведений, написанных Бетховеном. В сущности говоря, темы сами по себе не отличаются красотой и едва ли значительны; мало разнообразия в ритме, ни следа полифонии; модуляции таковы, какие, в конце концов, может сочинить каждый музыкант, и тем не менее — колоссальное воздействие, несравнимое в своем роде ни с одной пьесой: беспримерное вакхическое опьянение! Исполнить его с соответствующей экспрессией является, по моему мнению, одной из величайших задач для дирижера, разумеется, не в техническом, а в духовном отношении. Вызвать и сохранить у исполнителей до самого конца напряженное нарастание энергии, избыточной силы и безудержного ликования звуков, — без чего эта часть была бы только последовательностью мелодических фигур и аккордов, — требует такой степени самоотдачи и интуитивного воздействия на оркестр, которая физически и психически в высшей степени изнурительна. Кто дирижирует этой частью, не принося в жертву своего «я», тот потерпит неудачу. Конечно, в той или иной мере это относится ко всякой

истинной музыке, но, по моему убеждению, больше всего именно к этому единственному в своем роде финалу. К тому же, не следует допускать никакого облегчения путем пропуска повторений. Даже короткие повторения на стр. 69 и 70 [стр. 103 и 104] должны играть при повторном исполнении экспозиции финала дважды, а не один раз, как в мемуэтах и скерцо. Каждое сокращение уменьшает масштабы этого исполинского гимна, полного безграничного воодушевления.

Хотя смысл этой пьесы и может быть охвачен только как целое, я не хотел бы отказаться и от некоторых частных замечаний.

Стр. 69, последний такт [стр. 104, такт 4]. Первые скрипки должны играть этот такт с особой значительностью, яркими, сочными штрихами, как если бы это было обозначено следующим образом:



То же самое относится к стр. 77, такт 1 [стр. 115, такт 1].

Стр. 70, такты 11, 12, 19 и 20, и стр. 71, такты 2, 3, 4, 6 и 7 [стр. 105, такты 4, 5, 12, 13, 15, и стр. 106, такты 1, 2, 4 и 5]. Вторая труба берет нижние *d*. То же самое относится к аналогичным тактам стр. 81 и 82 [стр. 121 и 122]. Достаточно бросить взгляд на расположение валторн, а также предшествующих им труб

(берущих *g*), чтобы ответить на вопрос, почему в этих тактах:

155.



как на стр. 70, так и на стр. 81 в партии второй трубы сохраняются верхние *d*.

Стр. 72, такты 17—20 [стр. 108, такты 10—13]. Шестнадцатая у струнных должна каждый раз быть исполнена хотя и в *piano*, но с величайшей ритмической остротой, чтобы не получилось следующего впечатления:

156.



Однако при чрезмерно быстром темпе услышать ее невозможно. В этом случае и *tempo*, относящееся ко всем вторым четвертям этого такта, теряет всякий смысл. Следовательно, главным образом в сильно резонирующих, так называемых «сверхакустических» помещениях лучше, если дирижер в этих тактах несколько придержит темп, чем допустит неточность в передаче. Здесь весьма полезны предельно короткие, чрезвычайно отчетливые, острые движения дирижерской палочки. То же самое, разумеется, относится к аналогичным тактам на стр. 73, 83 и 84 [стр. 109, 125, 126]. Я думаю, что могу оправдать добавление в партии валторн во втором и четвертом тактах данного эпизода зву-

ка *h* на каждой второй четверти, так как внезапное исчезновение меди ведет к «провалам» в звучании по сравнению с предыдущими тактами. Итак, валторны могут играть здесь следующим образом:



а в аналогичном случае на стр. 73 так:



То, что Бетховен без видимого основания, при неизменной в целом инструментовке, пишет валторны сначала в октавах, а потом, на стр. 73 [стр. 109], в унисон, не должно служить поводом к изменениям. Вносить дополнения в партию труб кажется мне тоже неуместным; ведь тогда для восстановления художественного равновесия следовало бы и литаврам вписать соответствующую ноту, что привело бы к неоправданному смягчению своеобразного сурового звучания высокого *e*. В аналогичных местах на стр. 83 и 84 [стр. 125 и 126], где трубы и литавры играют вместе, происходит простая смена тоники и доминанты основной тональности, стало быть, возникает иная функциональная связь. Вторая труба должна, однако, в этом отрезке брать везде нижние *d*.

Стр. 73, такт 13 [стр. 109, последний такт] и следующие. Здесь струнный квинтет должен создать иллюзию равномерного нарастания силы звука до fortissimo на стр. 74, такт 4 [стр. 110], путем передачи crescendo от одной группы к другой. Дирижер, если необходимо, может отметить это специальным обозначением. Обязательно многократно и тщательно отрепетировать как этот момент, так и аналогичный на стр. 84 и 85 [стр. 126 и 127].

Стр. 74, такт 13 [стр. 111, такт 7]. Внезапное исчезновение медных, вызванное ограниченными возможностями натуральных инструментов, а также литавр, нарушает динамическое равновесие. Все аккорды снабжены sforzando и должны звучать с одинаковой силой, что бесспорно отвечает смыслу данного эпизода. Восполнить этот недочет я попытался следующим образом:

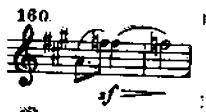
159.

Hörner	
Trompeten	
Pauken	

Меня не могло удержать от осуществления моего намерения появление нонаккорда, благодаря A (у литавр), не предусмотренного Бетховеном, потому что этот quasi-нонаккорд не доходит до сознания даже самого музыкального слушателя. Если моя ретушь

слишком смела, то я все-таки считаю этот недостаток меньшим, нежели внезапное исчезновение литавр; каждый тонко чувствующий слушатель воспримет это как помеху; однако использование ради этого единственного звука третьей литавры (например, на *gis*) противоречило бы стилю Бетховена.

Стр. 75, такты 14—17, далее такты 21 и 22, как стр. 76, такты 1—6 [стр. 112, такты 14—16, стр. 113, такты 1, 5—12]. Половинные ноты, связанные с предшествующими им четвертными, должны быть выдержаны с крайним напряжением, без ослабляющего *diminuendo*, последнее было бы в корне ложным:



Можно даже оправдать некоторую задержку на этих нотах, но при всех условиях пунктированные восьмые с шестнадцатыми должны неизменно исполняться в полном темпе. Тем самым в данном эпизоде сохраняется прежнее движение, никоим образом не переходящее в общее *ritenuto*. Это можно было бы обозначить так:



Но уже с такта 7, стр. 76 [стр. 113, такт 13], с величайшей энергией входит в свои права основной темп, не подвергающийся больше влиянию никаких замедлений. Как в этом, так и в следующих тактах звуки, обозначенные *sforzando*, естественно должны выдерживаться на полном *fortissimo*. Надлежит избегать какого бы то ни было *diminuendo*.

Стр. 77, такты 10—14 [стр. 115, последний такт, до стр. 116, такт 4]. Даже при наличии удвоенных деревянных духовых инструментов они, по сравнению со струнным квинтетом, звучат в этих тактах бедно. Я достигал максимально возможного усиления звучания, заполняя паузы в кларнетах следующим образом:



Стр. 79, такт 10, до стр. 80, такт 7 [стр. 118, предпоследний такт, до стр. 119, такт 5]. Напряжение, возникающее в этом *pianissimo*, до появления стихийного *crescendo*, подготавливающего возвращение основной темы, не следует нарушать спешкой. В особенности необходимо предостеречь от этой ошибки первую флейту.

Стр. 88, предпоследний такт [стр. 132, такт 8]. После того как с такта 8, стр. 85 [стр. 127, такт 9], появилось обозначение *fortissimo*, вплоть до цитируемого такта нет никаких динамических предписаний, кроме отдельных *sforzando* и единичных *forte*. Здесь же стоит *sempre più forte*, за которым вновь сле-

дует *ff* на стр. 89, такт 15 [стр. 133, предпоследний такт]. Совершенно очевидно, что это *sempre più forte* лишь в том случае приобретает должный смысл, если ему предшествует ослабление звучания. Вагнер возмущается внезапным *piano*, которое его дрезденский коллега Рейсигер вписал здесь в партии. Неожиданное *piano* выглядит, конечно, как наивная попытка выйти из затруднения. Именно упомянутые единичные *forte* у труб и литавр говорят против того, что Бетховен предусматривал снижение звучности. Но когда я исполнял этот пространный раздел в равномерном *fortissimo*, то не мог отделаться от впечатления пустоты; мне не удавалось также выполнить предписанное *più forte*. Поэтому я решился, следуя лишь своему музыкальному чутью, на нововведение, разумеется, не имея для этого иного оправдания, кроме производимого им впечатления и радостной готовности каждого оркестра, который я знакомил с ним, следовать за мной. Начиная с такта 11, стр. 87 [стр. 130, третий такт с конца], после того как все предшествующее игралось с величайшей энергией, я вводил постепенное *diminuendo*, которое в такте 10, стр. 88 [стр. 132, такт 3], переходило в *piano*, длящегося пять тактов. Особенно выразительно звучали благодаря этому нисходящие терции деревянных духовых. Вместо *sempre più forte* я ставил затем *crescendo poco a poco*, которое со все большей силой неудержимо разрасталось до *fortissimo* на стр. 89, такт 15 [стр. 133, предпоследний такт]. Естественно, что обозначенные у труб и литавр единичные *forte* должны были

соответственным образом превращаться либо в *diminuendo*, *piano* или *crescendo*, либо быть просто вычеркнутыми.

Далее, в последнем такте, стр. 87, и во втором, стр. 88 [стр. 131, такты 5 и 7], я предоставил вторым трубам брать нижние *b*, а в дальнейших тактах цитируемой страницы везде нижние *d*. Только начиная с такта 12, стр. 89 [стр. 133, такт 9], лучше брать верхнее *d*, вследствие его более интенсивного звучания.

Я вполне сознаю, как опасно рекомендовать нововведение, которое не может быть истолкованием воли автора, а представляет самостоятельное понимание замысла интерпретатором; опасно потому, что, действуя по принципу «что хорошо для одного, — годится и для другого», каждый легко может счесть себя вправе допускать и в других случаях подобные нововведения, ссылаясь на получивший одобрение пример. Поэтому я напоминаю о длительных размышлениях, которые предшествовали каждому дополнению или изменению основного текста, а также о постоянном стремлении нигде в подобных случаях не нарушать стиля Бетховена. Я обращаю также внимание читателя на то, что во всех девяти симфониях этот пример является единственным, где мое вмешательство носит характер произвола, причем следует подумать и о том, что именно в этом месте Бетховен, к сожалению, не только не дает почти никаких указаний исполнителю, но даже вводит его в заблуждение. *Fortissimo*, *sempre più forte* и опять

fortissimo лишены смысла. *Più forte* оправдывает свое значение лишь в том случае, если ему предшествует или за ним следует ослабление звучания. Поскольку характер этого эпизода исключает появление *piano* или *diminuendo* после *più forte*, то я постарался ввести эти нюансы раньше тем способом, который казался мне наилучшим. Выполненный таким образом, мой исполнительский план нашел единодушное одобрение. Многократные исполнения доказали мне, что весь этот раздел в моей трактовке действует более стихийно, нежели при его проведении на сплошном *fortissimo*, ибо тогда нельзя донести до слушателя несомненно задуманное Бетховеном нарастание, настойчиво предписанное знаком *sempre più forte*.

Дублирование валторн, а, если возможно, также и деревянных духовых инструментов в этой части, совершенно необходимо. Его следует ввести с самого начала и прервать на стр. 72, такт 6 [стр. 107, такт 11]. Воздействие длительного *crescendo* на стр. 73 [стр. 110] значительно возрастает, если в третьем такте до конца этой страницы вступают *piano* дублирующие деревянные и таким образом поддерживают остальные достаточно громко играющие духовые дополнительным *crescendo*. Удвоение прекращается в такте 11, стр. 79 [стр. 118, последний такт], и снова вводится на стр. 80, такт 10 [стр. 120, такт 5], где дублирующие духовые вступают *piano* и на протяжении двух тактов перед *fortissimo* усиливают уже развивающееся *crescendo*. На стр. 83, такт 6 [стр. 124, такт 8], удвоение опять прекра-

щается. Вновь удваивающие деревянные и валторны (как и ранее в аналогичном случае) вступают *piano* на стр. 85, такт 2 [стр. 127, такт 13], поддерживая со свежей силой *crescendo* остальных инструментов. С этого момента удвоение сохраняется непрерывно до конца, невзирая на вписанные мною на стр. 87—89 [стр. 130—133] *diminuendo*, *piano* и *crescendo*.

ВОСЬМАЯ СИМФОНИЯ



Симфония эта является одним из самых зрелых творений Бетховена. Инструментовка ее удивительно совершенна. И в тембровом отношении партитура эта не оставляет желать ничего лучшего. Насколько велика задача дирижера в смысле передачи со всей свободой и тонкостью несравненного юмора этой пьесы, настолько же она не отличается сложностью в смысле использования (ради отчетливости исполнения) дополнительных обозначений или коррективов. Исключения представляют встречавшиеся и ранее перемещения октав у второй валторны и у второй трубы. Мои советы могут поэтому ограничиться немногим.

Стр. 3 [стр. 7]¹. Метрономическое обозначение $\text{♩} = 69$ приводит к слишком быстрому темпу. Я принял $\text{♩} =$ примерно 56 или, еще лучше, $\text{♩} = 160$, так как в основе этой части лежит движение на три четверти, а не целыми тактами, хотя нередко можно и ограничиться счетом на раз.

¹ Л. Бетховен. Восьмая симфония. Музгиз. М., 1962.

Стр. 3, такты 1—3 [стр. 7]. Я убедился, что во многих залах тема в скрипках не приобретала должной отчетливости. В таких случаях я прибегал в партиях духовых и литавр к следующему обозначению:



которое оправдывает себя также, если струнный квинтет не очень велик.

Стр. 3, такты 5—8 [стр. 7, такт 5, до стр. 8, такт 1]. Отвратительная манера начинать эти такты значительно медленнее и возвращаться к основному темпу лишь в такте 9 [2] должна быть отвергнута, хотя Бюлов и ввел ее в минуты творческого заблуждения.

Стр. 5, такты 13 и 14 [стр. 12, такты 3 и 4]. Они выигрывают в выразительности, если фагот деликатным образом подчеркивает эти два звука:



g может быть даже несколько больше, чем *a*.

Стр. 6, такты 2 и 10 [стр. 12, такт 10, и стр. 13, такт 4]. *Ritardando* применимо лишь в этом такте. Кроме того, мелодический рисунок обуславливает легкое, чуть заметное замедление темпа, но никак не сентиментальное *ritenuto*.

Стр. 6, последний такт, и стр. 7, такты 3, 4, 5 и 7 [стр. 13, предпоследний такт, и стр. 14, такты 2, 3, 4 и 6]. Вторая валторна, а в последнем такте и вторая труба берут нижние *d*.

Для соблюдения *crescendo* весьма важно, чтобы *sforzandi* в третьем такте от конца стр. 6 [стр. 13, такт 13] исполнялись сначала сдержанно и лишь постепенно усиливались до *fortissimo*. См. также стр. 18, такт 12 и следующие [стр. 35, такт 3].

Стр. 7, такты 11—17 [стр. 14, такты 10—16]. Эти такты должны обязательно исполняться *piano*. Внезапное появление *fortissimo* ни в коем случае не должно подготавливаться посредством *crescendo*. См. стр. 19, такты 3—9 [стр. 36, такты 8—14].

Стр. 8, такты 8 и 10 [стр. 16, такты 2 и 4]. Вторая валторна и вторая труба берут нижние *d*.

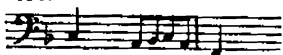
Стр. 8, такты 11—14 [стр. 16, два последних такта, и стр. 17, такты 1 и 2]. Эти и следующие подобные им четыре такта играют на одном дыхании *forte fortissimo*, без попытки ритмических акцентов. Я упоминаю об этом только потому, что однажды натолкнулся на вписанный в партитуру бессмысленный нюанс:



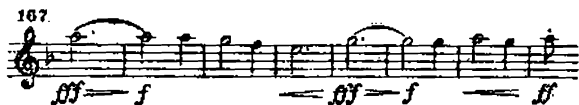
Стр. 10, такты 13—16 [стр. 19, четыре последних такта]. В интересах отчетливого звучания деревянных духовых рекомендуется исполнять *crescendo* в струнном квинтете лишь весьма умеренно. Нисколько не повредит впечатлению, учитывая именно предписанное деревянным духовым *dolce*, если следующее затем *fortissimo* в *A-dur'*е сохранит в какой-то степени характер внезапности, свойственной предшествующим его появлениям.

Стр. 15, такты 1—8 [стр. 27, такт 4, до стр. 28, такт 5]. Тема у басов и фаготов звучит здесь не всегда рельефно. Я встречался с попыткой (а однажды в виде опыта допустил ее сам) дополнить первые два такта четырьмя литаврами:

166.



но признал это грубым паллиативом. Так как в данном случае тема должна всецело главенствовать над прочими голосами, не остается ничего другого, как предложить виолончелям, контрабасам и фаготам играть как можно громче, а в сем остальным инструментам предписать следующую нюансировку:



Здесь я не могу воздержаться от совета дирижеру снова и снова указывать артистам

оркестра на то, что давать наибольшую силу звука там, где стоит лишь *forte*, это значит лишить исполнение не только *ff* или *fff*, но и вообще какого бы то ни было нарастания. Стоит ли говорить о том, что подобное соотношение существует и между *piano* и *pianissimo*? Но как часто грешат против этого!

Стр. 15, такты 12 и 13 [стр. 29, такты 1 и 2]. *Forte* у деревянных духовых инструментов в первом такте и *piano* у струнных во втором должно наступить внезапно, без предварительного *crescendo* (или *diminuendo*). Однако точное исполнение этих тактов не столь легко, как это кажется на первый взгляд.

Стр. 17, такты 9 и 10 [стр. 33, такты 8 и 9]. И здесь кларнету и фаготу предлагается разделить обе ноты:



так, как это было ранее рекомендовано фаготу на стр. 5 [стр. 12].

Стр. 17, такт 16, и стр. 18, такт 3 [стр. 33, последний такт, и стр. 34, такт 8]. См. стр. 6, такты 2 и 10.

Стр. 18, такты 12—15 [стр. 35, такты 3—6]. Вторая валторна играет на октаву ниже, также и ниже *e*.

Стр. 20, такт 12 [стр. 39, такт 7]. Ни в последующем эпизоде *piano* с удивительным соло кларнета, ни на протяжении *crescendo*

перед *fortissimo* абсолютно недопустимо ускорять темп.

Стр. 22, такт 9 [стр. 42, такт 5]. Три аккорда, обозначенные \frown , берутся в свободном, несколько замедленном темпе, последняя фермата выдерживается не слишком долго и резко снимается. Затем после короткой паузы движение возобновляется. Не следует передерживать *b* у первых скрипок, да еще на сентиментальном *diminuendo*. Это совершенно противоречит духу Бетховена.

Стр. 24, такт 14 [стр. 48, такт 3]. Начинающееся здесь *diminuendo* оправдывает легкое замедление темпа. Однако последние два такта этой части должны непременно играть в основном темпе.

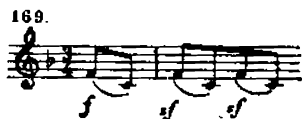
Стр. 25 [стр. 47]. Темп верно определен посредством $\text{♩} = 88$. Заключительная нота темы (такт 3) так же, как и каждая восьмая, не снабженная точкой, например в такте 4, басы и в заключительном такте, стр. 31 [стр. 60], должна быть равна полной восьмой; ее не следует «толкать».

Стр. 27 и 29, соответственно и 30 [стр. 52, 57 и 59]. *Diminuendo* можно поддержать чуть приметным *ritenuto*. В целом эту восхитительную часть следует исполнять без намека на нарочитость.

Стр. 32 [стр. 61]. Вполне оправданная полемика Вагнера против чрезмерной спешки в этой части слишком хорошо известна. По-

этому я не вижу необходимости специально указывать на недопустимость подобной трактовки. Зато следует серьезно предостеречь против слишком замедленного исполнения этого оживленного менуэта наподобие шествия исполинов из «Золота Рейна». Метрономическое обозначение $\text{♩} = 126$ кажется мне слишком быстрым. Я принял $\text{♩} = \text{около } 108$.

Часто не замечают (хотя это довольно ясно обозначено в нотах):



что затакт должен играть сильно, но без характерного для следующих четвертей *sforzando*. Слушатель должен отчетливо воспринимать затакт как затакт, а не как первую четверть. Если же первое *forte* играет *sforzando*, как и следующие, то ощущение первой четверти, естественно, появляется слишком рано, что ведет к нарушению метрического равновесия.

Стр. 34, такт 3 [стр. 67, такт 1]. Нарочитое совпадение основного тона у деревянных (третья четверть) с доминантой у валторн и труб должно быть подчеркнуто как можно резче. Как ни удивительно, но я уже не раз встречался с мнением о якобы вкравшейся сюда опiske.

Стр. 35, такты 5 и 6 [стр. 68, два последних такта], могут быть исполнены несколько тише, нежели оба предшествующих.

Стр. 37 [стр. 71]. Метрономическое обозначение $\text{♩} = 84$ создает невозможно быстрый темп. Я принял примерно $\text{♩} = 132$.

Такты 4 и 5. Третьи четверти здесь и везде, где они не снабжены точками, не следует срывать. В оркестровых партиях их лучше всего обозначить —.

Стр. 38, такт 7 [стр. 72, такт 10]. Для того чтобы ввести это фантастическое, частично юмористическое, частично жуткое *cis* с надлежащей силой, необходимо прибегнуть, начиная с *piano pianissimo*, к едва заметному замедлению. Скрипки и альты должны после *c* на второй четверти иметь время поднять смычки, чтобы взять *cis* с полной мощью. Затем *cis* выдерживается несколько дольше положенного (*quasi tenuto*), а во второй половине следующего такта снова вступает основной темп. Как во всех подобных случаях, речь идет здесь не о решительном изменении основного темпа, а о незначительной его модификации: она лишь тогда способствует выразительности, когда не слишком заметна.

Стр. 38, два последних такта [стр. 73, такты 1 и 2]:

170.



Исполнение их октавой выше, как это часто бывает, звучит банально и потому должно быть отвергнуто. То же самое относится к аналогичному месту, стр. 48 [стр. 88].

Стр. 40 [стр. 75, такты 1—6]. Исполнение здесь медными инструментами нижних *d* привело бы (это касается партии второй валторны) в тактах 5—10 к фальшивому звучанию басов. Сравнение с тем же рядом аккордов у струнных инструментов показывает, что нижний голос гармонии поручен фаготам. Поэтому верхние *d* должны быть сохранены. Только в такте 10 [такт 6] я советую второй валторне и второй трубе играть следующим образом:

171.



во избежание неубедительного скачка на нижнее *g*.

Стр. 40, такт 11 [стр. 75, такт 7] и следующие. Манера играть вторую тему значительно медленнее и снабжать эту очаровательную мелодию сентиментальными вздохами отвратительна и противоречит стилю Бетховена. Если бессмысленным образом не загонять всю часть, то основной темп в равной мере пригоден как для главной, так и для побочной партии, и совершенно излишне выделять последнюю иным темпом.

Стр. 42, последний такт, и стр. 43, такты 1—3 [стр. 79, такты 7—10]. Чтобы обеспечить дальнейшее *pianissimo*, не следует брать *piano* в альтях и скрипках слишком тихо. См. также стр. 53, такты 8—11 [стр. 96, такты 8—11].

Стр. 47, два последних такта [стр. 86, последний такт, и стр. 87, такт 1]. Данные выше

указания относительно исполнения *cis* и предшествующих ему тактов имеют силу и здесь.

Стр. 52, такты 10 и 14 [стр. 95, такты 6 и 10]. Валторны и трубы везде берут нижние *d*.

Стр. 54, такт 4 и следующие [стр. 97, такт 9]. Здесь радостные настроения, господствующие в музыке этой симфонии, на какой-то момент уступают место более сдержанному чувству. Мне казалось поэтому невозможным сохранить полностью основной темп. Начиная с *a* вторых скрипок, я несколько замедлял его, с тем чтобы приблизительно в первых тактах, стр. 57 [стр. 101, последние пять тактов], вновь перейти к более быстрому основному темпу, который окончательно вступал в свои права со второй половины третьего такта от конца этой страницы (*D-dur*).

На стр. 56 и 57 [стр. 100—102] второй валторне и второй трубе следует играть все время нижние *d* и *f*, второй валторне в такте 10, стр. 56 [стр. 100, предпоследний такт], — нижнее *es*. Ноту *b*, однако, я не советую транспонировать. На стр. 58, такт 17 [стр. 104, такт 4], вторая валторна берет нижнее *d*.

Стр. 59, такты 4—13 [стр. 104, третий от конца такт, до стр. 105, такт 7]. В то время как в первых трех тактах уместно использовать легкое замедление, уже применявшееся в аналогичных случаях, было бы нежелательно распространить это замедление и на два следующих коротких фрагмента первой темы, предшествующие обоим *cis*. Напротив, они должны исполняться в темпе. Тем не менее струнным инструментам следует предоставить

время, чтобы поднять смычок перед *cis*, с тем чтобы эти ноты прозвучали как можно громче. Поэтому перед каждым *cis* допустимы небольшие паузы, которые, однако, ни в коем случае не должны длиться дольше, чем это безусловно необходимо для смены смычка. Подобно тому как при рассмотрении Седьмой симфонии я упомянул о единственном случае, когда я допустил произвольную нюансировку, так и в данном месте финала Восьмой симфонии я единственный раз позволяю себе защищать и даже считаю необходимым нечто вроде люфтпаузы. Многократные репетиции должны привести к тому, чтобы эти перерывы стали минимальными. Попытка графически изобразить свободу, с которой я исполнял этот эпизод, выглядела бы приблизительно следующим образом:

172. *un pochissimo ritenuto* - *tenuto*

pp *ff*

a tempo *tenuto* *a tempo*

pp *ff* *pp*

tenuto *tenuto* *tenuto* *a tempo*

ff *pp*

Стр. 60, такт 8 [стр. 107, такт 1]. Вступлени-
 е валторн, труб и литавр, предваряющее
 гениальное возвращение основной тонально-
 сти, должно прозвучать с ослепительной си-
 лой. Применить для модуляции из *fis-moll*
 в *F-dur* вводный тон первой тональности
 (*eis*), превратив его посредством энгармони-
 ческого переосмысления в основной тон вто-
 рой (*eis = f*), — настолько смелая мысль, что
 она могла осенить только Бетховена. Чего
 стоят все поэтические толкования перед ли-
 цом первоизданной силы, которую обнаружи-
 вает здесь музыка?

Стр. 62, предпоследний такт, до стр. 63,
 такт 6 [стр. 112, такты 4—11]. Кто может
 прогнаться радостному озарению, охваты-
 вающему душу, когда неуклюжие басы всту-
 пают здесь с грациозной второй темой? Где
 в позднейшей музыке мы найдем черты подоб-
 ного необузданного юмора? Виолончели и кон-
 трабасы должны играть это восхитительное
 свое легким, но широким штрихом.

Следует еще упомянуть, что первая флей-
 та может брать высокое *b* вместо написанного
 Бетховеном, очевидно, из предосторожности:

173.



в следующих местах: стр. 39, такты 3 и 11
 [стр. 73, такт 5, и стр. 74, такт 4]. (В аналогич-
 ном случае, стр. 48, такт 8 [стр. 88, такт 5],
 Бетховен написал даже сам, в виде исключе-
 ния, высокое *b*, так что не совсем понятно, по-

чему позже в Девятой симфонии, в более важных случаях, он опять так робко избегал этого звука.) Далее, стр. 49, такт 5 [стр. 89, такт 5], стр. 50, такты 3, 13, 14, 15 и 16 [стр. 90, предпоследний такт, стр. 91, такты 9—12], стр. 60, такты 4, 6, 8 и 11, и стр. 61, такты 1—4 [стр. 106, такты 5, 7, стр. 107, такты 1 и 3, стр. 108, такты 1—5], заменять, однако, в подобных случаях:



высоким с я не советую. Удвоения деревянных духовых инструментов в этой симфонии следует безусловно избегать.

ДЕВЯТАЯ СИМФОНИЯ



Приступая к рассмотрению Девятой симфонии, мы подходим не только к величайшему, но и к труднейшему оркестровому произведению. Ясное, точное, при этом одухотворенное и величественное исполнение этой музыкальной поэмы принадлежит к грандиознейшим задачам искусства интерпретации вообще. Больше чем в каком-либо другом из своих произведений Бетховен оказался здесь в противоречии с ограниченными еще в то время средствами оркестра; в этой симфонии также особенно заметно, что глухота мешала ему точно вывернуть реальное звучание. То, что он, несмотря на эти препятствия, создал в *Adagio* истинное чудо инструментовки, заставляет нас снова с изумленным восхищением вглядеться на этого единственного гения.

Ватнер первый признал необходимым в интересах прочтения замысла вмешаться в динамику и оркестровку в форме обозначений или осторожных изменений в тех случаях, когда буквальное исполнение давало лишь запутанную звуковую картину, а не воплощение намерений, отчетливо видимых при чтении пар-

титурь. В своей статье «К исполнению Девятой симфонии Бетховена» он высказывает ряд предложений и обращается с редкой скромностью к «серьезно настроенным музыкантам не с целью побудить их к подражанию», а направить на путь глубокого размышления. Я повторяю здесь эти предложения Вагнера в той мере, в какой могу их принять. Что же касается их более подробного обоснования, я отсылаю читателя к названной статье.

Я хотел бы предпослать всем дальнейшим указаниям следующее: не говоря уже о том, что необходимы превосходные вокальные силы, и в достаточном количестве, я считаю недопустимым исполнение Девятой симфонии при малочисленном струнном квинтете. Далее. Мощный струнный квинтет обязательно требует удвоения деревянных духовых инструментов. Все мои последующие советы опираются на эти две предпосылки. При значительном стечении слушателей, например на музыкальных празднествах в очень больших залах, уместно соответствующее удвоение валторн и труб (8 валторн, 4 трубы). Концертные же учреждения, располагающие только небольшими оркестрами, должны или вообще не исполнять это творение, или, не останавливаясь перед расходами и трудностями, привлекать для этой цели необходимое количество хороших музыкантов, предусматривая, разумеется, и достаточное число репетиций. Лучше прослушать Девятую симфонию один раз за десять лет в хорошем исполнении, чем каждый год слушать ее по нескольку раз в плохом.

Не могу не упомянуть о странном и мало-

художественном эксперименте Бюлова, исполнившего это произведение в одном и том же концерте два раза подряд. О чем идет здесь речь? О системе теоретических доказательств, которую приходится демонстрировать слушателям неоднократно для лучшего ее понимания, или же о глубочайшем сопереживании проникновенной исповеди сердца одного из величайших людей и творцов, когда-либо живших? Возможно ли существу, одаренному отзывчивой душой, дважды разделить высокое напряжение этого духа, дважды с одинаковым участием пережить титаническую борьбу — от мрака к свету, от страдания к радости, как она проявляется здесь? повторно скрыть грозовыми тучами победоносно прорвавшийся, наконец, солнечный свет, чтобы тут же вновь (da capo) радоваться победе? Если Бюлов и был в состоянии справиться с этой задачей, то есть если он мог с холодной рассудительностью обратить исполинское деяние Бетховена в чисто дирижерскую проблему, — то он должен был бы проявить больше чуткости к восприимчивости слушателей и возможностям исполнителей. Многие свидетели этого двукратного исполнения подтвердили мне с сожалением, что во второй раз они не могли быть столь внимательны и что второе исполнение было не на высоте первого. Последнее обстоятельство говорит, впрочем, в пользу Бюлова. И ему не было дано пережить Девятую симфонию дважды подряд.

Когда я стал во главе Симфонических концертов в Берлине, где было принято устраивать генеральную репетицию в день кон-

церта, я после первой же попытки решительно отказался дирижировать этим произведением два раза в один день, хотя между окончанием первого и началом второго исполнения проходило шесть с половиной часов. Тогда было установлено, что открытая репетиция Девятой симфонии, в виде исключения, происходит за два дня до концерта.

Стр. 3 [стр. 1]¹. Метрономическое обозначение $\text{♩} = 88$ кажется мне несколько быстрым, ибо движение шестнадцатыми в этой части может легко нарушить присущий ей характер «*un poco maestoso*». Темп этого удивительно тонко организованного произведения допускает отклонения, в том числе и ускорение, может быть, даже до $\text{♩} = 88$. Все же за основной темп я принял бы $\text{♩} = 76$.

Уже первый такт представляет трудность в том смысле, что D-ные валторны часто вступают со своей квинтой слишком громко, разрушая тем самым таинственно-жуткое, сумрачное настроение начала. Валторнистам следует специально учить это место, дабы иметь возможность взять оба звука на предельном *pianissimo*.

Стр. 4, предпоследний такт [стр. 3, такт 2]. В этом такте оправдано умеренное замедление темпа, дающее возможность струнным инструментам точно выдержать паузу в одну тридцатьвторую, а затем максимально энергично начать грандиозную тему главной партии. Ради этой же цели я предписывал иг-

¹ Л. Бетховен. Девятая симфония. Музгиз, М., 1963.

рающим на духовых инструментах, чье дыхание, естественно, исчерпано *crescendo*, небольшую цезуру в одну тридцатьвторую:



во время которой они могут взять новое дыхание. Для более ясного выражения моего намерения я дирижировал второй четвертью этого такта на две восьмые. С появления главной темы деревянные духовые дублируются вплоть до первого такта, стр. 6 [стр. 4, такт 7].

Стр. 5, такты 2 и 3 [стр. 3, такты 5 и 6]. Начиная с *es* вторая валторна играет нижнюю октаву.

Стр. 5, такты 4—6 [стр. 3, последний такт, до стр. 4, такт 2]. Мощное звучание этих аккордов достигается не замедлением темпа, а восторженным исполнением восьмых с точкой.

Стр. 5, такты 7—10 [стр. 4, такты 3—6]. Вторая валторна и вторая труба играют нижнее *f*.

Стр. 6, такты 7 и 8 [стр. 5, такты 4 и 5]. Как будто грандиозный призрачный образ внешне снова поглощается землей, — так, кажется мне, должен быть понят необычный ход в первых скрипках и альтях, равно как и *diminuendo*. Чрезвычайно важно, чтобы непосредственно за этим наступило то же затаенное *pianissimo*, что и в начале.

Стр. 8, такт 1 [стр. 7, такт 1]. См. сказанное выше о предпоследнем такте, стр. 4. И здесь при вступлении темы деревянные духовые инструменты удваиваются вплоть до предпоследнего такта, стр. 10 [стр. 10, такт 5].

Стр. 8, такты 1, 2, 5 [стр. 7, такты 1, 2, 5]. Вторая валторна играет нижние *es* в такте 2, разумеется, и нижнее *c*.

Стр. 8, такты 4 и 5 [стр. 7, такты 4 и 5]. Четвертая валторна играет шесть нот от *e* на октаву ниже.

Стр. 8, такт 8 [стр. 8, такт 1]. Вторая труба берет нижнее *d*.

Стр. 9, такты 3 и 4 [стр. 8, два последних такта]. Вторая валторна играет нижние *f* и нижнее *es*. В шестом и седьмом тактах [стр. 9, такты 2 и 3] я не рекомендую прибегать к этому приему. Бетховен мог бы не задумываясь написать:



вместо:



и только начиная с *f* использовать высокие звуки. Видимо, его устраивало более острое звучание унисона. Я останавливаюсь на этом, чтобы еще раз указать на необходимость осторожного и вдумчивого подхода к коррективам и в таких случаях.

Стр. 10, такт 3 [стр. 10, такт 1]. Нижнее *cis* звучало на старых фаготах плохо или вовсе отсутствовало. (См.: Берлиоз. «Учение об инструментовке», изд. Брейткопф и Гертель,

стр. 100). Это объясняет странный скачок вверх. Понятно, что здесь следует играть ниже *Cis*.

Стр. 10, такт 6 [стр. 10, такт 4]. Четвертая (но не вторая) валторна играет нижние *d*.

Стр. 11, такты 3 и 4 [стр. 10, такты 9 и 10]. Вступление флейты не является здесь простым введением. Принимая во внимание предшествующую фразу этого инструмента, по отношению к которой эти пять нот составляют своего рода дополнение, и в интересах логики мелодического развития, понимаемого мною таким образом:



предписал флейте следующую нюансировку:



см. также стр. 44, такты 3 и 4 [стр. 50, такты 1 и 5].

Стр. 11, четыре последних такта [стр. 10, три последних такта; до стр. 11, такт 2]. Генрих Поргес в своем отчете об исполнении Вагнером Девятой симфонии в Байрейте подчеркивает, что последнему удавалось избежать такой бы то ни было нарочитости акцентов. Тем достижению этого весьма существенно, чтобы флейта и гобой точно следовали в мане-

ре исполнения и звукоизвлечения кларнету и фаготу, маскируя тем самым смену инструментов. Благодаря этому данные четыре такта образуют для слушателя единую мелодию. > должно быть намечено лишь слегка. Начиная с этих тактов по такт 5, стр. 12 [стр. 11, такт 7], может быть, лучше ограничиться только одной первой валторной. Я рекомендую играть *es* как можно тише и доводить *crescendo* только до *piano*.

Синкопированное вступление в струнном квинтете стр. 11, такте 5 [стр. 10, третий от конца такт], оправдывает легкий акцент на *a*. Поэтому я позволил себе обозначить соответствующие такты следующим образом:



нюанс, который, впрочем, и сам Бетховен предписал в подобном случае: см. стр. 36, последний такт [стр. 40, такт 1]. Струнные и вторая пара валторн также должны играть *pianissimo*, а последующее *crescendo* исполнять в границах *piano*.

Стр. 12, четыре последних такта [стр. 11, такты 7—10]. Я предлагал струнным инструментам исполнять их короткие мотивы *molto pianissimo*, а в партиях деревянных духовых прибегал к следующему обозначению:



рекомендуя первому гобою и второму кларнету играть несколько громче.

Стр. 13, два последних такта [стр. 12, последний такт, и стр. 13, такт 1]. Чтобы выделить отчетливо *crescendo* кларнетов и первой флейты, которым здесь поручена мелодия, Вагнер рекомендовал упразднить *crescendo* у струнных инструментов. В такте 1, стр. 14 [стр. 13, такт 2], где указано *ritù crescendo*, он советовал ввести *crescendo* всего квинтета.

Стр. 14, такты 3, 4, 7 и 8 [стр. 13, такты 4, 5, и стр. 14, такты 2, 3]. В этих четырех тактах деревянные духовые удваиваются. Раньше я рекомендовал пользоваться здесь трубами *in B* вместо *in D*, которым предписывал играть и в четвертом и восьмом тактах. Впоследствии я отказался от такой ретуши по стилистическим соображениям: поэтому если где-нибудь еще и пользуются этими коррективами, то без моего согласия.

Стр. 14, два последних такта [стр. 14, такты 4 и 5]. Струнным инструментам и флейтам следует начать *mezzo piano* и во втором такте перейти к *pianissimo* посредством $>$.

Вагнер весьма настойчиво указал на необходимость очень спокойного исполнения следующих четырнадцати тактов в ровном, тихом звучании. Начинающееся в последнем такте, стр. 16 [стр. 16, такт 3], *crescendo* должно быть поддержано двукратным нежным $<>$

на *ges* и *g* (четвертные ноты) в ведущих мелодию голосах:



Стр. 16, такт 3 [стр. 15, третий от конца такт]. Четвертая валторна берет нижнее *f*.

Стр. 18, такт 2, до стр. 19, такт 3 [стр. 17, такт 2, до стр. 19, такт 1]. Начиная с *b* (четвертая восьмая) желательно удвоить обе флейты.

Стр. 19, такт 3, до стр. 20, такт 4 [стр. 19, такт 1, до стр. 20, такт 3]. Вагнер дал чрезвычайно ценные указания, касающиеся исполнения этого трудного момента. Лишь черствые пуритане могут отрицать, что предложенные им как здесь, так и в аналогичных случаях изменения способствуют ясности воплощения, несколько не нарушая стиль. Достичь ее при буквальном следовании тексту — невозможно. Сами изменения в этом случае еще очень умеренны. Они ограничиваются тем, что гобой во втором такте цитируемого примера играет:



вместо:



и первая флейта в шестом такте:



вместо:



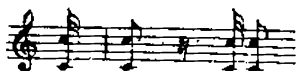
Так же существенны динамические нюансы, идущие от Вагнера. Он обозначил этот эпизод следующим образом:

187.

что представляет собой лишь соответствующее намерениям Бетховена толкование предложенного им *espressivo*. Я добавляю к это-

му, что третий и четвертый валторнисты должны снабдить знаком *pianissimo* трижды возвращающийся перед *fortissimo* оборот:

188.



Со второго такта стр. 19 до последнего такта стр. 20 [стр. 18, последний такт, до стр. 21, такт 1] вторая валторна берет нижние *f* и *es*.

Для достижения подсказанного уже Вагнером крайне необходимого замедления темпа, что требует от оркестра как выразительности, так и точности исполнения, я с третьего такта [стр. 19, такт 1] дирижировал на четыре и только в последних двух тактах стр. 20 [стр. 20, последний такт, и стр. 21, такт 1] возвращался к дирижированию на $\frac{2}{4}$.

Стр. 21 [стр. 21]. Деревянные духовые инструменты дублируются вплоть до *decrescendo* на стр. 22 [стр. 22].

Стр. 22, такты 3 и 9, и стр. 23, такты 2, 6, 10 [стр. 22, предпоследний такт, стр. 23, такт 5, стр. 24, такты 1, 5, и стр. 25, такт 1].

Эти торжественные звуки должны быть взяты трубами *pianissimo*, но хорошо выдержаны (*quasi tenuto*). У литавр — тихие, но веские удары.

Стр. 24, такты 1—7 [стр. 25, такт 2, до стр. 26, такт 2]. С целью отчетливого обнаружения мелодико-полифонической структуры я обозначил первые голоса деревянных духовых следующим образом:

I. Flöte

I. Hoboe

I. Klarinette

I. Fagott

mf espr.

espr

pp

espr

p

espr.

p — *mf*

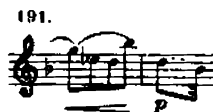
Стр. 26, такт 2, и стр. 28, такт 4 [стр. 28, такт 2, и стр. 31, такт 4]. По непонятной при-

чине все *a tempo* в этих тактах очень часто не принимаются во внимание, а предшествующие им краткие *ritardando* распространяются на следующие два такта. Необходимо указать, что совершенство исполнения зависит от соблюдения *a tempo* в точном соответствии с указаниями Бетховена, а не в сентиментальном искажении этих тактов. Если восьмые с точкой выдерживаются правильно, то, вопреки вновь появляющемуся основному темпу, получается нечто вроде *portamento*, которое соответствует примерно следующей записи:



В сущности, здесь используется обозначение, которым отмечены три ноты *ritardando*.

Стр. 26, такт 4, до стр. 27, такт 3 [стр. 28, такт 4, до стр. 30, такт 1]. Вторая валторна берет нижние *f* и *es*. Первый гобой играет третий такт цитируемой страницы очень выразительно в следующей нюансировке:



В партии первого кларнета и первого фагота желательно использовать следующий оттенок:





Стр. 28, предпоследний такт [стр. 31, такт 7] и следующие. Начиная с высокого *g* (четвертая восьмая) удваивается первая флейта. Затем, начиная с *C*, подобным же образом играют фаготы, а далее все остальные, постепенно вступающие, деревянные духовые инструменты. Удвоение сохраняется до стр. 33, такт 3 [стр. 36, такт 3]. Величественное *Fugato* со стр. 33, такт 3, должно исполняться с чрезвычайной точностью и энергией в темпе отнюдь не слишком медленном. Если попытаться обозначить это метронически, то было бы правильным $\text{♩} = 80-84$.

Чтобы сделать ясной полифоническую структуру, важно учесть следующие замечания:

Стр. 30, такт 6, до стр. 31, такт 1 [стр. 32, предпоследний такт, до стр. 33, такт 2]. Убедившись на примере многочисленных исполнений, что вторые скрипки, даже при большом количестве пультов, не могут здесь с достаточной остротой показать тему, я решил сыграть удвоенным гобоям вместо пауз играть следующий голос:

193.



и тем самым добился необходимого в данном случае эффекта.

Стр. 30, такты 2—5 [стр. 32, такты 6—9].
Валторны придерживаются следующей нюансировки:

Замена верхних *f* и *es* нижними уже принята во внимание в нотном примере.

Стр. 31, такт 2 [стр. 33, такт 3] и следующие. Валторны, трубы и литавры играют здесь лишь *mezzo forte*. Соответственно этому *sforzando* также должны исполняться несколько менее резко. У третьей и четвертой валторны *mezzo forte* начинается уже в предшествующем затакте (октава *g*). Вторая валторна берет во всех четырех тактах нижние *es*. Во втором такте, стр. 32 [стр. 34, последний такт], когда скрипки совершают гигантский скачок от нижнего *d* к высокому *e*, первая и вторая валторны на четвертой восьмой (октава *g*) вступают сразу *forte*; за ними следуют также на мощном *forte* трубы, литавры и вторая пара валторн. В последнем такте, стр. 32, и в трех первых, стр. 33 [стр. 35, последний такт, и стр. 36, такты 1—3], в то время как альты, виолончели и контрабасы играют сплошь *forte*, остальные инструменты придерживаются следующих оттенков:

Holzbläser

Hörner

Trompeten
und Pauken

1. Viol.

2. Viol.

Musical score for woodwinds, horns, trumpets, and violins. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of five staves. The first staff is for woodwinds (Holzbläser), the second for horns (Hörner), the third for trumpets and drums (Trompeten und Pauken), the fourth for the first violin (1. Viol.), and the fifth for the second violin (2. Viol.). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *mf* and *f* are present. A circled 'S' is visible in the first violin part.

Musical score for strings, consisting of five staves. The staves are arranged from top to bottom: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *mf* and *f* are present. The score includes articulation marks like accents and slurs.

Никакое преувеличение не может быть излишним при исполнении *sforzando* и $>$; только таким образом можно донести до слушателя все величие воплощенного в этом эпизоде отчаяния.

Появляющееся через такт *piu piano* играет роль постепенного *diminuendo*, подготавливающего дальнейшее *pianissimo*, а не внезапного спада звучности. *Piano* второго фагота и второй флейты должно включиться в общее *diminuendo*. Эти партии мелодически не настолько ярки, чтобы преобладать по сравнению с первыми.

Стр. 34, такт 4, до стр. 35, такт 4 [стр. 37, такт 6, до стр. 38, такт 2]. Для осуществления *cantabile* желательнее прибегнуть к следующей нюансировке:

196. I. VI. I. Hob.

cantabile

(*poco*)

II. VI. I. Fl.

cantabile

I. Viol.

(*poco*)

(*poco*)



Crescendo нарастает все больше, почти достигая на пятой шестнадцатой последнего такта, стр. 35 [стр. 38, предпоследний такт], характера жесткого forte, которое с пугающей быстротой преобразуется на трех ближайших нотах до pianissimo следующего такта. Подъем басов до высокого *a* должен производить буквально устрашающее впечатление.

Стр. 36, такт 5, до стр. 37, такт 4 [стр. 39, такт 4, до стр. 40, такт 5]. В первых четырех тактах в партиях кларнета, гобоя и флейты, а в следующих четырех — виолончелей и контрабасов следует проставить poco espressivo. Фраза первой и второй валторны имеет мелодический смысл, поэтому ее надлежит несколько выделить:



Транспонирование *d* и *es* во второй валторне можно оправдать стремлением избежать неестественного при мягком звукоизвлечении скачка от нижнего *g* на высокое *d*. Истаивающие восьмые звучат лучше в унисон.

Как ответ на эти восьмые появляется короткий мотив у флейты и гобоя на стр. 37, такты 4 и 5 [стр. 40, такты 5 и 6], он должен исполняться с несколько измененным акцентом следующим образом:



Деревянные духовые (фигурации шестнадцатыми), как и струнные инструменты в том же такте, начинают *piano* и исполняют *crescendo* и *diminuendo* вместе со струнными. С такта 1, стр. 38 [стр. 41, такт 4], весь оркестр приходит к *pianissimo*, подготовленному предшествующим коротким *diminuendo*. В первых двух тактах должны чуть заметно преобладать вторые скрипки, в следующих двух — первые скрипки, в 5 и 6 [стр. 42, такты 2 и 3] — флейта и фагот, а в 7 и 8 [такты 4 и 5] — гобой и кларнет. Первые три группы инструментов по окончании мелодической фразы сейчас же возвращаются к господствующему во всем эпизоде *pianissimo*; первая и вторая валторны

присоединяются тоже еще на полнейшем *pianissimo*. Вторая труба везде берет нижние *b* и *d*.

С такта 1, стр. 39 [стр. 42, последний такт], начинается краткое, но грандиозное *crescendo*. Ни в коем случае здесь не следует допускать *ritenuto*, которое придало бы этому эпизоду оттенок ложного пафоса. В такте 4 этой страницы [стр. 43, такт 3] на пятой шестнадцатой вступают удвоенные деревянные духовые. Сила звука оркестра должна еще более возрасти в такте 6 [стр. 43, последний такт], чтобы в такте 7 [стр. 44, такт 1] достичь неслыханного *fortissimo*.

Стр. 39, такт 7, до стр. 43, последний такт [стр. 44, такт 1, до стр. 50, такт 1]. Эта чудовищная по масштабам кульминация представляет собой трудную проблему для исполнения.

Все предписания указывают на то, что Бетховен хотел добиться продолжительного, предельно яркого *fortissimo*. Но если играть этот отрезок, как предписано, то ясно слышится только *tremolo* литавр, и то лишь при условии, что литаврист настолько совершенно владеет своим инструментом, что может исполнить *tremolo* на протяжении тридцати шести тактов с неослабевающей силой.

Если же его энергия истощится, то нарушится и достигнутая таким приемом динамическая мощь этой музыки. Часть исполнителей инстинктивно перейдет на *diminuendo* вместе с литавристом, а другие, помня наставления композитора и напоминания дирижера, будут форсировать звук. Таким обра-

зом, последние десять—пятнадцать тактов прозвучат на расслабленном *mezzo forte*, перемежающемся с киксующими выкриками. Все это, разумеется, противоположно намерению Бетховена.

После различных попыток донести до аудитории сокрушающий смысл данной кульминации, я решился, наконец, на радикальное вмешательство, следуя основному моему принципу — вскрывать существо замысла композитора. В результате все частности этого эпизода стали понятными без ущерба для целого и даже без переинструментовки, за исключением нескольких случаев транспонирования в октаву. Я не думаю, чтобы слушатели могли уяснить себе, что целые группы играют при этом часто *mezzo forte*, даже *piano*.

Я полагаю, что, прослушав оба исполнения — «буквальное» и мое, непосредственно одно за другим, можно было в последнем обнаружить больше мощи, нежели в первом. Я приглашаю моих коллег дирижеров попробовать хоть однажды сыграть этот эпизод указанным мною способом и не судить о результате только из-за пульта, — что часто бывает обманчиво, — а проверить произведенное на публику впечатление при помощи беспристрастных музыкантов, находящихся в зале:

Holzbläser
(alle gleichmäßig)
bezeichnet)

Hörner in D
(B-Hörner ebenso
bezeichnet)

Trompeten in D

Pauken

Violinen
und Bratschen

Violoncelle
und Kontrabässe

The musical score consists of six staves. The top three staves (Woodwinds, Horns, and Trumpets) are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom three staves (Drums, Violins/Violas, and Cellos/Double Basses) are in bass clef with the same key signature. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure contains notes for all instruments, while the second measure shows rests for the woodwinds, horns, and trumpets, and a sustained note for the cellos and double basses. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present at the beginning of each staff.

A musical score consisting of six staves, arranged in three pairs. The top three staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure contains a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) on the first staff of each pair. The second measure contains a dynamic marking of *sf* (sforzando) on the second staff of each pair. The third measure contains a dynamic marking of *sf* on the fifth staff of each pair. The music features various note values, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The bottom two staves of each pair appear to be accompaniment, with the bottom staff often showing chords and the second staff showing melodic lines.

A musical score consisting of six staves, arranged in three pairs. The top two staves are in treble clef, the middle two in bass clef, and the bottom two in treble clef. The score is divided into three measures by vertical bar lines. Dynamics markings are present: *mf* (mezzo-forte) appears in the first measure of the first four staves, and *f* (forte) appears in the first measure of the fifth and sixth staves. In the second measure, the first four staves have a horizontal line with a hairpin indicating a crescendo, and the fifth and sixth staves have a horizontal line with a hairpin indicating a decrescendo. In the third measure, the first four staves have a horizontal line with a hairpin indicating a decrescendo, and the fifth and sixth staves have a horizontal line with a hairpin indicating a crescendo. The notation includes various note values, rests, and slurs.

This page of musical notation consists of six staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The notation includes various dynamics such as *sfz*, *sf*, and *f*. There are also markings like "h2" above notes in the second and third staves. The music is organized into measures by vertical bar lines.

A musical score consisting of six staves, arranged in three pairs. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure contains a treble staff with a long note and a bass staff with a long note. The second measure contains a treble staff with a long note and a bass staff with a long note. The third measure contains a treble staff with a long note and a bass staff with a long note. The dynamic markings are as follows: *ff* *sempre* (top staff), *ffp* (second staff), *ff* (third staff), *ff* (fourth staff), *ff* *mf* (fifth staff), and *ff* *mf* (sixth staff).

Musical score page with six staves. The notation includes various dynamics and performance instructions:

- Staff 1: *ff* (twice)
- Staff 2: *ff sempre*
- Staff 3: *(B-Hörn. ff)*, *mf*, *ff*, *mf*
- Staff 4: *mf*, *ff*, *mf*, *ff*
- Staff 5: *mf*, *ff con tutta*
- Staff 6: *sf*, *sf*, *ff*

ff con tutta la forza
 f Hörner in D
 (B-Hörn) *fff*
 f Hörner in B
 ff mf Tromp.
 mf f f f
 la forza *fff*
 Pk.
 f sf sf sf
 Viol. u. Bratschen
 f ff f f

This page of musical notation consists of six staves. The top five staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a common time signature. The notation includes various dynamics such as *f*, *sf*, and *mf*. The music features slurs, accents, and a triplet in the final measure of the bottom staff.

The image shows a musical score for a string quartet, consisting of six staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). There are also articulation marks like slurs and accents. The score is presented in a black and white format with some handwritten-style annotations.

Обозначенные стрелочками ноты изменены по сравнению с оригиналом. Виолончели и контрабасы, как в оригинале.

Я хотел бы обсудить еще один вопрос; он касается последнего такта, стр. 40 [стр. 45, такт 3]. Не имеем ли мы здесь дело с опiskой Бетховена, и не должно ли в последней тридцатьвторой звучать также *g*, как в предшествующем аналогичном месте, а не *c*? Несомненно, тематический ход *a—d* здесь столь же важен, как и ранее. Он исполняется флейтами и литаврами, но почти не слышен, если трубы остаются на *c* (звук *d*). Я не задумываюсь исправить эту тридцатьвторую:



Следующие два такта (начало стр. 44) приводят, наконец, к разрешающему напряжению общему *diminuendo* [стр. 50, такты 2 и 3], а вместе с тем и к умеренному замедлению уже утяжеленного основного темпа. На протяжении тактов 2—8, стр. 44 [до стр. 51, такт 2], наступает преходящее чувство умиротворения. Я хотел бы обозначить это место *tranquillo* и советую исполнять эти такты с очень спокойной, я сказал бы, лирической, экспрессией, не придавая им ни посредством *crescendo*, ни других подобных нюансов привкуса сентиментальности.

Стр. 44, последний такт, до стр. 48, такт 8 [стр. 51, такт 3, до последнего такта, стр. 55]. С этого момента дирижеру представляется случай постепенно оживить движение, так что приблизительно в такте 6, стр. 46 [стр. 52, такт 6], снова будет достигнут основной темп. Совершенство исполнения партий деревянных духовых инструментов на стр. 44 и 45 [стр. 50 и 51] с незаметным переходом мелодии к гобоям и фаготам достигается здесь легче, чем в аналогичном случае на стр. 11 (четыре последних такта). В целях полной слитности звучания флейте следует играть свой небольшой мотив несколько более подчеркнуто, нежели более резкому уже по своим тембровым качествам гобою. Для последнего я считаю

необходимым пластично связать между собой оба *a*:

201



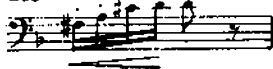
Струнному квинтету я предложил, как и в первый раз, играть следующим образом:

202



Crescendo в тактах 4 и 5, стр. 45 [стр. 51, такты 7—8], я исполнял довольно оживленно и позволял басам несколько более выпукло исполнить:

203



Соответствующий аккорд у вторых скрипок (*dis-a*) я заставлял брать *mezzo forte* (трубы и литавры остаются на *piano*).

При изумительном, скорбном вступлении *And. mol.*, однако, стр. 45, такт 6 [стр. 51, третий такт от конца], я начинал везде *pianissimo*, а последующее *crescendo* доводил лишь до *piano*, чтобы в такте 2, стр. 46 [стр. 52, такт 2], дать квинтету снова вернуться к *pianissimo*.

Далее мне было необходимо заметно ослабить звучание труб и литавр, в партии которых я вписал в этом такте *pianissimo*, а также переосмыслить *espressivo*, предписанное коротким мотивам деревянных духовых инструментов, следующим образом:



К тактам 2—5, стр. 46 [стр. 52, те же такты], относится с соответствующим изменением та же нюансировка, что и в четырех последних тактах, стр. 12.

Стр. 47, такты 2 и 3 [стр. 53, два последних такта]. Вагнер рекомендует вычеркнуть здесь *crescendo* в струнном квинтете, в первой паре валторн, в трубах и литаврах, отчего тема в кларнетах (такт 3) слышна отчетливее [последний такт]. На протяжении двух следующих тактов кларнеты, поддержанные струнными, вместе с другими духовыми инструментами энергично подготавливают *forte*. *Crescendo* у струнных начинается на восходящих пассажах. В тактах 4 и 6 [такты 1 и 3, стр. 54] вторая и четвертая валторны берут нижние *f*.

Стр. 48, такты 1, 2, 5 и 6 [стр. 54, последний такт, стр. 55, такты 1, 4 и 5]. В этих тактах деревянные духовые удваиваются, как в аналогичном случае на стр. 14.

Стр. 48, такты 7 и 8 [стр. 55, два последних

такта]. Духовые инструменты по аналогии со струнными (как в последних двух тактах, стр. 14) начинают здесь не слишком тихо и переходят во втором такте через *diminuendo* к последующему *pianissimo*. Звук *c* у труб должен быть также снабжен знаком *pianissimo*.

Стр. 51, такт 4 [стр. 59, такт 1]. В аналогичном случае на стр. 17, такт 5 [стр. 16, третий такт с конца], минор переходит в мажор. Здесь же остается минор. Для отчетливой передачи захватывающей выразительности этой музыки я поставил *sforzando* скрипкам и кларнетам на *b*, особенно характерном для этого мелодического оборота. Также следует снабдить *sforzando f* у альтов и *es (f)* в первой валторне.

Стр. 52, такт 1, до стр. 53, такт 2 [стр. 60, такт 1, до последнего такта, стр. 61]. Аналогично флейтам на стр. 18 и 19, гобои начиная с четвертой восьмой первого такта (там, где они исполняют характерные скачки) могут быть удвосны. Дублирование, естественно, должно прекратиться сейчас же при появлении *piano*, стр. 53, такт 3 [стр. 62, такт 1].

Стр. 53, такт 3, до стр. 54, такт 4 [стр. 62, такт 1, до стр. 63, такт 3]. Для этих тактов имеет силу все сказанное об аналогичном отрывке, стр. 19, такт 3, до стр. 20, такт 4.

Внесенные Вагнером изменения в инструментовку, совершенно необходимые для отчетливости исполнения, я даю в следующем примере, причем измененные или добавленные им ноты обозначены крупным шрифтом; отмечена и нюансировка, не принадлежащая Бетховену:

1. Fl.

2. Fl.

1. Hob.

2. Hob.

pausiert nach Wagners Vorschlag

p

p

p

Вторая флейта, по совету Вагнера, молчит.

В партии кларнетов и фаготов так же, как флейт и гобоев, вносятся знаки $\langle \rangle$ и \langle . У третьей и четвертой валторн проставляется *ritissimo* таким же образом, как и в аналогичном случае ранее. Вторая валторна играет где нижние звуки, то есть:

206.



Стр. 54, такт 5 [стр. 63, такт 4]. Деревянные духовые инструменты удваиваются уже здесь соответственно возросшей, сравнительно с предыдущим аналогичным моментом, экспрессии. Как известно, Бетховен никогда не писал для скрипок в оркестре выше верхнего *a*. Однако глубоко скорбный характер мелодии скрипок вызывает потребность в следующем исполнении этих тактов:

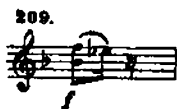


Сообразно с такой трактовкой, партии первых скрипок и вторых играют сначала октавой выше, а мотив:

208.



в такте 1, стр. 55 [стр. 64, такт 2], исполняют следующим образом:



Стр. 56, такт 2 [стр. 65, предпоследний такт] и следующие. Здесь удвоение деревянных духовых инструментов прекращается. Исполнение следующего великолепного эпизода требует весьма тщательных указаний, так как порой возникает опасность, что струнные инструменты заглушат ведущие голоса деревянной группы. Я привожу эти указания ниже. Моменты, наиболее подходящие для дублирования существенных в мелодическом отношении голосов, обозначены D**:

210

I. Flöte

I. Klarinette

I. Fagott

I. Violinen

II. Violinen *)

*) Альты следует обозначить так же.

espr.



espr. p

espr. p

p

This system contains five staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *espr.* and *p*.



This system contains five staves of music, continuing the piece from the first system. The staves are arranged in the same order: treble clef, one sharp; treble clef, one sharp; bass clef, one sharp; treble clef, one sharp; and bass clef, one sharp. The musical notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Musical score system 1, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first measure contains a whole note chord. The second measure contains a half note chord with the dynamic marking *espr*. The third measure contains a half note chord with the dynamic marking *p*. The fourth measure contains a half note chord with the dynamic marking *p*.

Musical score system 2, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The first measure contains a half note chord with the dynamic marking *mf*. The second measure contains a half note chord with the dynamic marking *cresc.*)*. The third measure contains a half note chord with the dynamic marking *f*. The fourth measure contains a half note chord with the dynamic marking *p*.

*) С того места, где начинается общее crescendo, предписанные <> надлежит выполнять также все интенсивней.



Musical score system 1, consisting of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4, starting with a dynamic marking of *f*. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4, starting with a dynamic marking of *espr.*. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.



Musical score system 2, consisting of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4, featuring a dynamic marking of *f espr.* and a key signature change to D major (D^{no}). The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4, featuring a dynamic marking of *espr.* and a *cresc.* marking. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4, featuring a dynamic marking of *f*. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4, featuring a dynamic marking of *mf*.

The image shows a musical score for six staves, arranged in three pairs. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle two staves are in bass clef. The score is divided into two measures. The first measure shows a dynamic marking 'D' above the second staff. The second measure shows a dynamic marking 'f' below the second staff. The music consists of various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some accidentals and phrasing slurs.

С такта 6, стр. 58 [стр. 67, такт 8], звучность оркестра возрастает с огромной силой до fortissimo. Деревянные духовые удваиваются, причем второй кларнет, естественно, уже на трех предыдущих нотах.

В первом такте, стр. 59 [стр. 67, последний такт], первая (удвоенная) флейта берет *b* и *a* в верхней октаве.

В последнем такте, стр. 59 [стр. 69, такт 1], дублирование деревянных духовых прекращается. Развивая упомянутые выше мысли, Вагнер говорит: «На том же основании динамического несоответствия инструментальных групп необходимо, чтобы пачиная со вторичного появления подобного же эпизода в по-

следнем такте, стр. 59 [стр. 69, такт 1], первые два такта звучали *piano*, два следующих у деревянных духовых — на сильном, а у струнных — на слабом *crescendo*; и только два последних такта перед *forte* должны быть преисполнены мощного нарастания».

Стр. 60, такты 6 и 7 [стр. 70, такты 2 и 3]. Вторая валторна играет нижние *f*.

Стр. 61, такт 4, до стр. 62, такт 2 [стр. 71, такт 2, до стр. 72, такт 3]. Если идеальное исполнение этого соло валторны потребует, по сравнению с предыдущими тактами, более умеренного темпа, то этот темп должен сохраниться и впредь, когда тема переходит к струнным уже в миnore, на стр. 62, такт 3 [стр. 72, такт 4]. Следующее за этим вступлением *crescendo* должно исполняться с грандиозным динамическим подъемом, но без ускорения. Впечатление не нарушится, если фигуры деревянных духовых инструментов *fortissimo* будут поглощены струнными и снова проступят яснее лишь на *diminuendo*; напротив, их вторичное «рождение» всегда действовало на меня с особым шармом. Если желательно избежать полного исчезновения духовых, то в местах, где струнный квинтет звучит особенно насыщенно, их можно удвоить.

Стр. 63, такт 3 [стр. 72, последний такт]. Вторая труба берет нижние *d*.

Стр. 63, такты 3 и 4 [стр. 72, последний такт, и стр. 73, такт 1]. Вторая валторна берет нижние *f* и *d*.

Стр. 65, последний такт, и стр. 66, такт 4 [стр. 76, такт 4, и стр. 77, такт 2]. Само собой

понятно, что все *ritardando* относятся, как и ранее, только к данной половине такта. Со вторым а *tempo* вступает в права умеренный начальный темп, примерно $\text{♩} = 76$, и остается до конца части без изменения. Дублирующие деревянные духовые лучше всего присоединить на *p* *forte*, стр. 68 [стр. 79]. В тактах 2 и 3, стр. 69 [стр. 80, два последних такта], вторая валторна играет нижнюю октаву. *Quasi ritenuto mosso* в заключительных тактах я считаю ошибочным. Кратко, решительно и энергично,— так говорит великий человек свое последнее слово: лучше сломиться, чем согнуться.

Стр. 71 [стр. 83]. Метрономическое обозначение $\text{♩} = 116$ чрезвычайно быстро. Но все-таки им можно руководствоваться. Однако совершенно немислимо играть трио на стр. 102 в темпе $\text{♩} = 116$, что легко доказать, прибегнув к метроному [стр. 115]. Здесь явно имеет место или ошибка, или опечатка. $\text{♩} = 116$ было бы более приемлемо, но мне кажется, что и сам по себе, и по отношению к началу такой темп тоже ошибочен. Бетховен своими предписаниями: «*Molto vivace*» — «*stringendo il Tempo*», «*Presto*» — напоминает о возрасте и темпа. Поэтому я считаю обычную манеру играть трио не спеша в корне неверной. Конечно, не везде позволяли себе играть так неторопливо, как в берлинской опере, где я, взяв на себя руководство концертами, нашел в партитуре «*Presto*» вычеркнутым, а

вместо него вписанным «Adagio»; но даже Бюлов играл его еще довольно медленно, а о Вагнере Поргес сообщает, что он относил «Presto» только к двум первым тактам, а именно к октавным ходам, а дальше предписывал «Tempo comodo» («behäbig — behagliches Tempo»). Но и для этого нет никакого основания. В рукописи Бетховена имеется исходный вариант:

211.



где собственной рукой автора соединены скобкой каждые два такта и дано указание осмыслить их как «целый такт». Мы находим также помимо обозначения «Presto» отчетливо написанное карандашом слово «Prestissimo». Несомненно, что воображение диктовало Бетховену очень быстрый темп, но, конечно, не тот, который отвечает показанию метронома $\text{♩} = 116$, что выходит за пределы возможного.

Пытаясь вновь выразить здесь в словах и цифрах мое инстинктивное музыкальное ощущение, следуя которому я всегда воспринимал отношение темпа трио к крайним разделам части, я прихожу к следующему результату.

Я начинал скерцо приблизительно со

скоростью $\text{♩} = 108\text{—}112$. После *stringendo* я исполнял *Presto* так, что полтакта этого *Presto* равнялось целому такту в три четверти, уже ускоренному посредством *stringendo*. Первые два такта *Presto* я дирижировал ради точности на два удара, из которых каждый, следовательно, был равен по длительности предшествующему трехчетвертному такту (примерно $\text{♩} = 138$). Затем я переходил к дирижированию на раз; метрономически это выражается $\text{♩} = 80$. Четвертная доля этого *Presto* соответствовала примерно четверти трехдольного размера, то есть единице счета в начале части.

Я осветил этот вопрос, кажущийся мне столь важным для понимания всей части, прежде чем перейти к разъяснению некоторых подробностей. Тем самым я дополнил и исправил сказанное мною ранее во «Всеобщей музыкальной газете» в 1901 году.

Стр. 71 [стр. 83], такт 6. Деревянные духовые инструменты здесь удваиваются, но только в этом такте.

Стр. 75, такт 1 [стр. 87, такт 5]. Здесь снова следует прибегнуть к удвоению, прекратив его в такте 7, стр. 76 [стр. 89, такт 3].

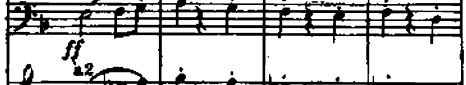
Стр. 77, такт 9, до стр. 79, такт 1 [стр. 90, такт 8, до стр. 91, такт 4]. Я привожу здесь предложенные Вагнером изменения; они дают возможность услышать тему в духовых инструментах с присущим ей своеобразным характером без необходимости приглушать струнный квинтет, что и Вагнером признавалось неудовлетворительным выходом из положения:

212. unis.

Hoboen und
Klarinetten



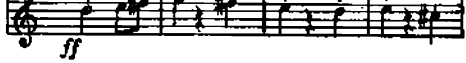
Fagotte



Hörner in D



Hörner in B

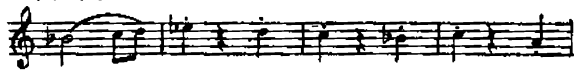




Однако из статей его самого и Поргеса видно, что практически нововведения эти еще не испробовались.

Если бы Вагнер хоть раз использовал эту поправку, то несомненно заметил бы, что D-ные валторны в его записи в тактах 1—4 и 9—12 звучат в какой-то мере фальшиво. Я предлагаю изменить партии D-ных валторн следующим образом:

213 Takt 1-4



Takt 9-12




В таком виде ведущая мелодия предстанет с полнейшей отчетливостью.

Само собой разумеется, что деревянные духовые инструменты здесь удваиваются вплоть до *riapo*, стр. 79, такт 9 [стр. 92, такт 1].

Двумя тактами ранее вторая валторна играет нижние *f*.

Стр. 80, такт 5, до стр. 81, такт 2 [стр. 92, предпоследний такт, до стр. 93, последний такт]. Деревянные духовые дублируются. Вторая и четвертая валторны играют сплошь нижние *d*, *f* и *g*.

Стр. 81 [стр. 94]. Я советую повторить экспозицию, а повторение разработки и репризы, как и  на стр. 100 [стр. 112], опустить. Если сыграть экспозицию только один раз, то мне кажется, что возникающие перед нами темы пролетают мимо слишком поспешно и облик всей части становится беспокойным.

Стр. 83, пять последних тактов [стр. 96, такты 1—5]. Деревянные духовые удваиваются.

Стр. 91, такт 1, до стр. 92, последний такт [стр. 102, такт 7, до стр. 105, такт 2]. Деревянные духовые дублируются. В 5 и 9 тактах стр. 91 [стр. 103, такты 2 и 6] скрипки и альты играют:

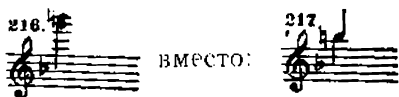


вместо:



а первая флейта берет в этих тактах, как и в такте 2, стр. 92 [стр. 104, такт 1], верхние *b*.

Стр. 95, такт 8, до стр. 96, последний такт [стр. 106, такт 16, до стр. 108, такт 4]. Следуя предложениям Вагнера, я изменил эти такты соответственно их проведению в C-dur'e. В оригинале привлечены трубы, но, как совершенно верно отмечает Вагнер, «к сожалению, опять таким образом, что они лишь заглушают тему деревянных инструментов». Поэтому он был вынужден рекомендовать этим инструментам «умерять свой пыл» («charakterlose Mässigung»). Следуя уже упомянутому принципу устранять недостатки основательно, я решился (опять же по примеру Вагнера) усилить тему трубами и, совсем не «умеряя их пыл», наоборот, подчеркивал характерность и силу их звучания. С момента вступления темы до piano на стр. 97 [стр. 109] деревянные духовые, разумеется, удваиваются. В такте 1, стр. 96 [стр. 107, такт 2], флейты играют:



в такте 9 [стр. 108, такт 1]:



В такте 2, стр. 97 [стр. 108, такт 6], первая флейта берет высокое *b*; кроме того, этот эпизод нуждается в следующих изменениях:

220.

Klarinetten

Hornen in D

Hornen in B

Trompeten in D



A musical score system consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are in alto clef. The bottom staff is in bass clef. The music is written in a common time signature. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the final measure. The second staff contains a similar melodic line. The third staff contains a melodic line with some chromaticism, including a sharp sign in the final measure. The bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes.



A musical score system consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The second and third staves are in alto clef. The bottom staff is in bass clef. The music is written in a common time signature. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the final measure. The second staff contains a similar melodic line. The third staff contains a melodic line with some chromaticism, including a sharp sign in the final measure. The bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

Стр. 97, такт 10 [*стр. 109, такт 5*]. Вторая валторна берет ниже *f*. В следующих затем тактах ход септимами у этого инструмента настолько характерен, что от транспонирования лучше воздержаться.

Стр. 98, такт 5, до стр. 99, такт 3 [*стр. 110, такт 3, до стр. 111, такт 4*]. Деревянные духовые дублируются.

Стр. 101, такт 5 [*стр. 113, такт 6*]. По сообщению Поргеса, Вагнер не выдерживал эту фермату, а коротко обрывал звучание. В достоверности этого сообщения сомневаться не приходится, но я не могу найти основания для такого произвола. Я выдерживал ферматы и шел дальше, не снимая таковых — то есть без паузы.

Стр. 102 [*стр. 115*]. Первые два такта Presto играют удвоенными деревянными духовыми.

Стр. 106, такт 5, до стр. 108, такт 1 [*стр. 117, такты 15—23*]. Исполнение соло гобоя — задача далеко не легкая. С ритмической точностью должна соединяться свобода выражения. Слишком быстрый темп опасен в техническом отношении. Слишком медленный — превратит эту дивную, окрыленную звуковую линию в банальный этюд. Я всегда сначала интересовался тем, обладает ли гобоист достаточным вкусом и умением, чтобы сыграть это соло выразительно, и тогда скорее аккомпанировал ему, нежели дирижировал. Только если исполнитель оказывался беспомощным, я выступал в роли воспитателя. Прежде всего надлежит следить за тем, чтобы гобоист хорошо распределял дыхание и имел

достаточно времени для смены такового. Пока лиги простираются над восемью нотами, можно брать новое дыхание после каждой лиги. Начиная с *crescendo* на стр. 107, такт 5 [стр. 117, последний такт], которое возникает у всех духовых со второй половины такта, желательно, чтобы гобоист не брал дыхания до такта 10 перед *piano* [стр. 118, такт 5], а затем сыграл бы *piano* конец фразы до *forte* на стр. 108, такт 2 [стр. 118, такт 9], вновь на одном дыхании.

Осмысленное распределение дыхания и звукоизвлечения чрезвычайно существенно; оно дает возможность распределить *crescendo* равномерно вплоть до последней ноты, поскольку гобоист не будет вынужден из-за недостатка дыхания спешить или несвоевременно ослаблять звучание. Ведь малейшая стесненность может погубить весь эпизод.

Безусловно должна быть отвергнута корректура Бюлова, исправившего в такте 9, стр. 107 [стр. 118, такт 4], *c* у второго фагота (как и связанную с этим звуком половинную ноту) на *h*. «Хроматическая тривиальность вместо диатонической гениальности» — так или подобным образом, вероятно, определил бы он сам эту плоскую корректуру, будь она совершена кем-либо другим. См. его издание сонаты Бетховена ор. 106, первая часть, возвращение к главной партии.

Стр. 109 [стр. 120]. Начиная с $\sqrt{2}$ деревянные духовые инструменты, несмотря на *piano*, могут быть удвоены вплоть до *sempre più piano* на стр. 112 [стр. 124].

Стр. 112 [стр. 124]. Я советую уже на *sempre più piano* прибегнуть к постепенному замедлению. Здесь я снова переходил к дирижированию на два. Фермату я выдерживал довольно долго на возможном *pianissimo*, но не снимал ее, а прерывал внезапным возвращением к основному разделу скерцо, насыщая его дикой силой. Я никогда не исполнял этой музыки без возникавшего среди слушателей оживления, которое порой выражалось в неожиданном взрыве аплодисментов, по счастью, правда, немедленно замолкавших. Если же снять фермату, то воздействие репризы окажется далеко не таким демоничным.

Вагнер, по сообщению Поргеса, повторял основной раздел скерцо в несколько более быстром темпе. Я полностью усвоил трактовку Вагнера. В остальном реприза исполняется точно так же, как и первое проведение.

Генеральная пауза в четвертом такте с конца стр. 143 [стр. 127] должна сопровождаться небольшой ферматой. Последние три такта играют с величайшей энергией (деревянные духовые удвоены). Возможность ясного и мощного исполнения сама определяет предел подвижности.

Стр. 144 [стр. 128]. Эта прекраснейшая и глубочайшая из всех медленных частей симфоний Бетховена обозначена *Adagio molto e cantabile*. Метрономическое обозначение

$\text{♩} = 60$ дает слишком быстрый темп. Также и $\text{♩} = 63$ слишком быстро для последующего *Andante moderato*. Однако, на мой взгляд, это обозначение позволяет сделать вывод, что Бетховен, переходя к трехчетвертному размеру, стремился лишь к легкому оживлению темпа. Вагнер высказал однажды мысль, что он, быть может, был первым дирижером, исполнявшим начало этой части действительно *Adagio*, и это дало ему возможность подчеркнуть затем различие между *Adagio* и *Andante*. Однако для дирижеров молодой школы это явилось поводом перенести модный, вялый, «парсифалеобразный» темп Байрейта на это *Adagio* и начинать его так медленно, что мелодия остается вообще непонятной, а *Andante moderato* для сохранения «различия» исполняется почти как *Allegretto*. Я уже имел случай наложить ясное veto на подобного рода утрировки, поэтому здесь хочу лишь сообщить, что я принимаю для начала примерно $\text{♩} = 48—50$, чему в качестве легкого оживления в *Andante* соответствовало бы $\text{♩} = 54—56$.

Трактовка оркестра в этой части столь удивительна, использование валторн — в других случаях не самая сильная сторона Бетховена — столь великолепно, что я почти опасюсь вносить какие-либо дополнения. Если я и осмеливаюсь это делать, то с убедительной просьбой принимать и выполнять вводимые мною нюансы лишь с величайшей осмотрительностью.

Стр. 147, последний такт, до стр. 148, последний такт [стр. 131, такт 5, до стр. 132, такт 2]. Голос первых скрипок, парящий с

небесным спокойствием над основной мелодией, следует исполнять несколько нежнее самой мелодии. Поэтому и все *crescendo* у первых скрипок надлежит подчеркивать еще меньше, чем в мелодии. Фермату *es* в конце изложения второй темы Вагнер, как сообщает Поргес, совсем не выдерживал. Это, как мне думается, излишне, зато небольшая задержка темпа перед ферматой, приблизительно в двух последних тактах, вполне оправдана.

Стр. 149 [стр. 132]. Начинающуюся здесь вариацию первой темы, по крайней мере в самом начале, а отчасти также и позже, следует дирижировать на восемь. Я хотел бы поэтому предложить здесь метропомическое обозначение $\text{♩} = 84-88$. В дальнейшем я предлагаю первым скрипкам некоторые нюансы, выполняемые в моем оркестре с величайшей сдержанностью:

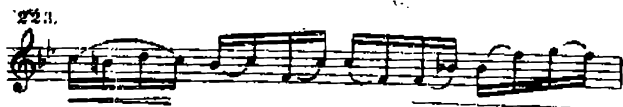
Стр. 149, такт 3 [стр. 132, такт 5]:



Стр. 150, такты 2 и 3 [стр. 133, такты 1 и 2]:



Стр. 151, такт 1 [стр. 133, такт 5]:



Стр. 152, такт 1 [стр. 134, такт 3]:



Стр. 152, последний такт, и стр. 153, такт 1 [стр. 135, такты 1 и 2]. В этих двух тактах, особенно перед восхитительным переходом в G-dur (последняя четверть), вполне оправдано легкое замедление темпа. Одаренный чутьем музыканта-художника первый кларнетист несомненно исполнит последний такт перед тремя четвертями следующим образом:

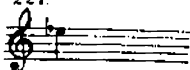


чем и подготовит появление новой темы.

Стр. 153, такт 2, до стр. 155, последний такт [стр. 135, такт 3, до стр. 137, такт 6]. Скрипкам и альтам я рекомендую играть здесь сплошь *pianissimo*. Crescendi, следовательно, надлежит везде вычеркнуть. Эти отрешенные фразы столь выразительны в своей чистоте, что сами по себе уже являются ис-

тинным музыкальным откровением, тогда как *crescendi*, особенно если их чуть преувеличить, могут нарушить воздействие основной мелодии у духовых инструментов. В третьем и четвертом тактах рассматриваемого эпизода [такты 5 и 6] написанная с благой целью, но мелодичная партия флейты может быть с помощью следующей нюансировки:





уже использовался Бетховеном в симфонии значительно чаще, чем в более ранних оркестровых произведениях. Здесь же особенно бросается в глаза многократное и непринужденное применение нескольких закрытых звуков. Я ощущаю в этом влияние, оказанное на Бетховена Вебером, гениально использовавшим натуральные валторны во «Фрейшютце», опере, которую Бетховен хорошо знал и высоко ценил. Все же кажется странным, что он доверил это чрезвычайно трудное и опасное соло именно четвертой валторне. Правда, однажды в оркестре Кайма в Мюнхене у меня был четвертый валторнист г. Штанге, который превосходно исполнял его. Но это следует считать редким исключением. Как правило, лучше с появления скрипичного ключа поручать этот эпизод третьему или первому валторнисту, в зависимости от их мастерства.

Я рекомендую для одухотворенности воплощения следующие нюансировки в самом тонком исполнении:



*) Эта лига к предыдущему *g*, видимо, отсутствует.

**) Это <> исполняют также оба кларнета, но не флейта с валторной.

Каденция, стр. 157, такт 3 [*стр. 138, такт 5*], должна исполняться с величайшим спокойствием, *quasi portamento*. Если исполнителю не хватает на нее дыхания, он может его взять (по возможности, незаметно) после первого высокого *as*.

В такте перед двенадцатью восьмыми уместно умеренное *ritenuto*, дополняющее *crescendo*. Последнюю четверть (B-dur) я смело обозначил *forte*, за которым затем на первой четверти следующего такта следовало предписанное «*piano dolce*» без предшествующего *diminuendo*.

L'istesso tempo, как и характер движения скрипичных фигураций, побудили меня не возвращаться полностью к очень медленному начальному темпу. Эту развернутую вариацию, при всем соблюдении духа *Adagio*, я брал в несколько более подвижном темпе, в противоположность основному. В особенности следует помнить о том, что мелодию почти все время ведут духовые инструменты; фигурации скрипок поэтому, с какими бы тонкими нюансами они ни исполнялись, образуют по отношению к мелодической линии сопровождение или, лучше сказать, нечто вроде арабески. О том, что здесь надлежит дирижировать на четыре, а не на двенадцать, я упоминаю только потому, что мне сообщили о случаях, когда имела место именно эта дилетантская неуклюжесть. Некоторые нюансы, которые я допускал в исполнении, сообщаю ниже.

Стр. 159, последний такт, до стр. 160, такт 2 [*стр. 141, последний такт, до стр. 142, такт 2*]:

1. Fl. I. Hob.
u. l. Fag.

1. Viol.

229.



Стр. 161, такты 1 и 2 [стр. 143, такт 2, и
стр. 144, такт 1]:

230.

1. Viol.



Стр. 162, такт 1 [стр. 145, такт 1]. Crescendo у валторны соло, небольшое *diminuendo* на *g* (как и последующее *crescendo*) надлежит исполнять особенно выразительно, с художественной свободой. Нижние ноты не должны быть форсированы из-за *crescendo*. Следующее за нижним с ближайшего такта высокое *e* должно снова прозвучать *piano*.

Стр. 162, такт 2 [стр. 145, такт 2]. Первые скрипки начинают свое нижнее *g* вновь *piano*, затем все исполняют *crescendo* до начала следующего такта, где наступает $>$.

Стр. 163, такт 2, до стр. 164, такт 1 [стр. 146, такт 2, до стр. 147, такт 2]:

231.

Bläser und Pauken

1. Violinen und Streicher

pp

pp

sempre pp

cresc.

pp

cresc.

* Валторны и литавры остаются на *pianissimo*.

Стр. 165, такты 1 и 2 [стр. 149, такты 1 и 2]. Вторая валторна берет нижние *f*. См. стр. 167, такты 2 и 3 [стр. 152, такты 1 и 2].

Стр. 165, такт 4 [стр. 149, такт 4]. Pizzicato у виолончелей и контрабасов выполняет как бы роль связки. Поэтому оправдано несколько более сильное вступление верхнего *es* с последующим *diminuendo* до *f*.

Стр. 165, такт 5, до стр. 167, такт 1 [стр. 150, такт 1, до стр. 151, такт 2]:

232.

1. Fl. *dolce*

1. Hob. *dolce*

1. Viol. *p*

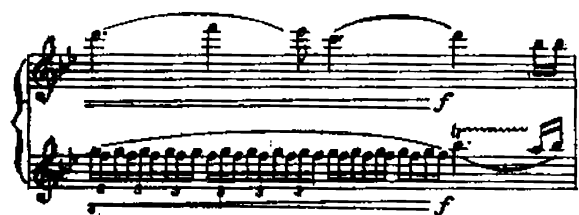
pp

cantabile

poco cresc.

poco cresc.

*) У остальных струнных — piano.



Стр. 167, последний такт, до стр. 168, такт 3 [стр. 152, такт 3, до стр. 153, такт 3]. Вторые скрипки как бы имитируют ритм труб, поэтому им надлежит и на *pianissimo* соблюдать отчетливость.

Стр. 168, последний такт [стр. 153, предпоследний такт]. Изгиб мелодии обуславливает небольшое *ritenuto* во второй половине этого такта, за которым в начале следующего такта наступает *al tempo*.

Стр. 169, такт 1, до стр. 170, такт 2
[стр. 153, последний такт, до стр. 154, послед-
ний такт]:

283

1. Fl. 1. Hob. u.

1. Fag.

1. Violine

Musical score for Flute 1, Horn, Bassoon, and Violin. The top staff is for Flute 1, Horn, and Bassoon, with dynamics *p* and *dolce*. The bottom staff is for Violin, with dynamics *p* and *dolce*.

Musical score for Flute 1, Horn, Bassoon, and Violin. The top staff is for Flute 1, Horn, and Bassoon, with dynamics *pp* and *dolce*. The bottom staff is for Violin, with dynamics *pp* and *dolce*.

Musical score for Flute 1, Horn, Bassoon, and Violin. The top staff is for Flute 1, Horn, and Bassoon, with dynamics *pp cresc.* and *dolce*. The bottom staff is for Violin, with dynamics *cresc.* and *dolce*. The text "(1. Fagott mit 1. Violine)" is written between the staves.

Musical score for Flute 1, Horn, Bassoon, and Violin. The top staff is for Flute 1, Horn, and Bassoon, with dynamics *p* and *dolce*. The bottom staff is for Violin, with dynamics *p* and *dolce*.



В первом такте В-ные валторны также участвуют в <> вместе с первыми скрипками; во втором такте они играют аналогично всему струнному квинтету. Начинающееся в третьем такте *crescendo* должно быть исполнено всеми не обозначенными особой нюансировкой инструментами, очень нежно и постепенно.

Стр. 172, такт 2 [стр. 156, такт 2]. Чрезвычайно важно спокойное исполнение нисходящей фигурации скрипок, проведенное на равномерном *diminuendo*; по моему убеждению, этот оборот служит возвратом к медленному начальному темпу, господствующему в заключении части. Оно преисполнено неземной красоты. Поэтому начиная с последней четверти предыдущего такта я дирижировал на восемь, разумеется, без существенных изменений темпа. Этого приема я придерживался до конца, допуская некоторые отступления. Одаренный и проницательный дирижер обнаружит их сам.

Стр. 174 [стр. 159]. Начало финала — не только введение к последней части. Оно является одновременно бурным вторжением в

умиротворенную, гармонически возвышенную сферу как бы удаленного от мира *Adagio*. Потрясающе драматический характер этого вступления никогда не производил на меня надлежащего впечатления, если после *Adagio* наступала продолжительная пауза, прерываемая аплодисментами или иной раз появлением солистов и даже хора. Часто исполняя Девятую симфонию и всегда страдая от вышеупомянутого неблагоприятного перерыва, я решился, наконец, присоединить финал непосредственно к *Adagio*. Вслед за последним аккордом я делал краткую паузу, причем предупреждал всякое проявление одобрения, высоко держа дирижерскую палочку, и сразу после этого со страшной мощью давал разразиться «фанfare ужаса» финала, как удачно назвал ее Вагнер.

Разумеется, чтобы иметь возможность исполнить ее таким образом, все певческие силы должны уже быть на своих местах. Не хватает слов, чтобы выразить всю недопустимость появления хора после *Adagio*. Длинная пауза, внезапное беспокойство, топанье, разыскивание стульев и партий, болтовня в публике, взаимные приветствия дам, увидевших приятельницу на эстраде или в зале, и, наконец, встреча аплодисментами раскланивающихся с улыбкой солистов, из которых обе певицы должны прежде всего найти место для своих шлейфов, — все вместе представляет столь недостойное оскорбление этого священного творения, что я не понимаю, каким образом часто с равнодушным сердцем принимают эту помеху как присущую Девятой сим-

фопии и удивляются, когда кто-нибудь хочет избавиться от нее.

Я категорически требую, чтобы хор в полном составе находился на своих местах до начала исполнения и пребывал на таковых в полном спокойствии, пока не поднимется для пения. Я предъявляю это требование и солистам, но здесь допускаю возможность исключения. Сольные партии Девятой симфонии столь же кратки, сколь и весьма трудны. Они не только предъявляют высокие требования искусству певцов, но и невысказаны без совершенно свободного владения голосом. Я встречал вокалистов, охотно соглашавшихся на мою просьбу уже до начала симфонии занять свои места перед оркестром, иные даже сами предлагали это, чтобы иметь возможность услышать исполнение. Другие, однако, вполне признавая справедливость моего требования, уверяли меня, что у них пересыхает гортань, если они сидят почти целый час в жарком помещении и не поют. Поскольку это действительно имело место, я в таких случаях уступал, особенно если замечал, что солисты находились в состоянии вполне оправданного волнения или чувствовали некоторое недомогание. Нет сомнения, что поздний выход солистов принесет меньше вреда, нежели неудачное исполнение ими своих партий.

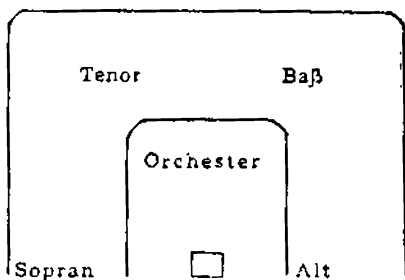
Однако в таких случаях я постоянно требовал, чтобы солисты выходили на эстраду после скерцо, но не после Adagio, к которому финал примыкает непосредственно.

Четырем артистам должна быть разъясне-

на необходимость спокойного, не привлекающего внимания выхода, а к дамам, в частности, обращена просьба оставлять в артистической подносимые им обычно цветы, как бы прекрасны они ни были. Но если это возможно, а при наличии доброй воли это большей частью удается, — то солисты должны быть на своих местах уже перед началом симфонии. Это безусловно самое лучшее.

Относительно расположения хора надо помнить, что Девятая симфония — прежде всего оркестровое произведение, и поэтому воздействие преобладающего в ней инструментального начала приносится в жертву, если, как в оратории, хор ставится впереди оркестра. Последний должен, по возможности, занимать свои обычные места и быть обрамлен широкой дугой хора. Эстрада должна повышаться террасообразно. Если она очень широка, то возможно следующее расположение:

234



Если же она узка и длинна, так что бо́льшая часть оркестра при данном располо-

жении отодвигается слишком далеко назад, то рекомендуется занять весь передний фронт скрипками, по возможности также несколькими пультами альтов и виолончелей, а хор поставить позади, но тогда на значительно возвышенной эстраде.

Вагнер первый заметил, что воздействие обеих «фанфар ужаса» не соответствует тому представлению, которое возникает при чтении партитуры. Он старался помочь этому, давая трубам идти в унисон с фигурацией деревянных духовых инструментов¹. Этим достигнуто многое, но далеко не все. В первой фанfare Вагнер начиная с такта 5 придерживается оригинала. Трубы и четыре валторны с полной мощностью соединяются на *d*, но этим покрывают деревянные духовые инструменты, которым поручены мелодически и гармонически существенные звуки; даже при удвоении звучание деревянных инструментов рядом с грохочущими медными подобно робкому чириканью. Во второй фанfare, стр. 175, такт 6, до стр. 176; такт 2 [стр. 160, такт 11, до стр. 161, такт 2], Вагнер предоставляет трубам играть мелодию до самого конца. Но так как в последних тактах валторны (не считая нескольких разрозненных звуков) молчат, то слышен только усиленный трубами верхний голос, а не гармония. Исходя из часто выдвигаемого мною принципа, что вмешательство дирижера осмысленно лишь в случае дости-

¹ В сочинениях Вагнера, т. IX, стр. 242, оба места цитированы неточно, с пропуском по одному такту.

Такты 3—7:

3. и 4.
Horn in B

237

Такты 2—7:

Trompeten
in D

238. Wagner

Вторая фанфара, считая с такта 6, стр. 175
[стр. 160, такт 11].

Такт 2:

2. Новое

239.

Такт 2:

2. Klarinette 

Такты 6—9:

1. u. 2. Horn in D 

Такты 6—9:

3. u. 4. Horn in B 

Такты 3—9:

Trompeten in D (Wagner) 



Само собой разумеется, что оба эпизода исполняются удвоенными деревянными духовыми (кроме партии контрафагота) вплоть до Allegro ma non troppo на стр. 176 [стр. 161].

Метрономическое обозначение $J. = 96$ слишком быстро не для фанфар, а для речитатива в басах. В то время как для фанфар наиболее правильный темп — самый быстрый из возможных при дпящемся fortissimo, оба первых речитатива должны прозвучать с большой энергией (только не патетически выпренно), несомненно в быстром темпе, но все же

несколько более умеренном, нежели фанфары. Я принимаю примерно $\text{♩} = 168$.

Существо этих речитативов следует постигнуть и пережить, его нельзя объяснить. Я отказался от всякого обозначения и достигал желаемого исполнения отчасти путем напевания, отчасти непосредственной передачей моего толкования исполнителям в процессе дирижирования. Поэтому и в дальнейшем я ограничиваюсь лишь отдельными указаниями.

Итак, оба первых речитатива (стр. 174—176) [стр. 160 и 161] исполняются в несколько более умеренном, но все еще быстром темпе без всякого *ritenuto*.

При вступлении *Allegro ma non troppo* избирается темп начала первой части примерно $\text{♩} = 76$. Едва слышное *pianissimo*. В третьем речитативе, стр. 177 [стр. 162], начинается, как мне думается, борьба грозной порывистости начала с нерешительными, робкими переживаниями. Я пытаюсь передать мою нюансировку:

244.

f ff

(a tempo)

dim. ritard.

(*p*)

Лишь очень бегло звучат фрагменты скерцо (Vivace, стр. 178). Темп соответственно быстрый; следует помнить об общем *piano* [стр. 162].

Вагнер прекрасно обозначает следующее *f*—с басов словами:

«Да нет же! — Не оглядываться назад, не предаваться обманчивым воспоминаниям! — Вперед, навстречу своей судьбе!» Пауза перед Темпо I должна быть совсем краткой. Благородная, мужественная сдержанность этого речитатива оправдывает несколько более спокойный, хотя все еще взволнованный, темп. Я принимаю примерно $J=144$.

Я предоставляю индивидуальному пониманию дирижера — следует ли связывать *diminuendo* с небольшим *ritardando*.

Едва доносятся звуки *Adagio*. Поскольку это всего лишь краткое напоминание, вызывающее в душе былое очарование, я советую прибегнуть здесь к несколько более оживленному темпу, чем в начале третьей части.

Для следующего *Allegro* $J=126$ кажется мне правильным обозначением. Мы оглядываемся как бы в поисках нового пути. Неужели снова предстоит борьба? — Оживление темпа на *crescendo* и ускоренное, энергичное исполнение *fortissimo* действуют чрезвычайно убедительно. Вступление духовых инструментов приносит успокоение. Имея в виду мелодическое, а не только модуляционное значение партии второго гобоя, я позволяю себе рекомендовать следующее исполнение:



Первой валторне на *d* лучше вступить одной, а второй присоединиться лишь в следующем такте.

Импровизационный характер всего этого раздела заставил меня исполнять тему радости при первом ее появлении еще не в полном темпе. Поэтому я начинал *Allegro assai*, стр. 180 [стр. 164], в связи с предшествующим *ritenuto*, несколько медленнее и ускорял темп только в тактах 3 и 4, сопровождая переход к последующему *forte* одухотворенным *crescendo*.

Радостно-взволнованное *Tempo I — Allegro* приблизительно $\text{♩} = 132$. Такт 5. Восходящее движение к *fis*, выполняемое очень широким штрихом, звучит как вздох облегчения.

Стр. 181, такт 1 [стр. 164, четвертый такт с конца]. Начиная с *G* оправдано умеренное, но достаточно заметное *ritenuto*. Однако оба удара в такте 4 [стр. 164, последний такт] должны прозвучать не торжественно, словно завершая церковный речитатив, а весело, в темпе энергичного *Allegro*. После краткой паузы следует продолжение.

Метрономическое обозначение для темы радости $\text{♩} = 80$ я заменил на $\text{♩} = 72$.

Увы, существовали «сухие педанты», отбивавшие здесь неторопливые четверти. Я упо-

минаю об этом лишь в качестве печального подтверждения того факта, что едва ли существует глупость, которая не была бы совершена в исполнительском искусстве. Все *crescendi* (стр. 182, такты 3, 11 и следующие) должны исполняться очень сдержанно [стр. 165, такты 12, 20 и т. д.]. Весь эпизод носит характер большой нежности. Это относится к удивительному вступлению скрипок, стр. 185 [стр. 166]. Только на стр. 187 [стр. 166, предпоследний такт] начинается продолжающееся восемь тактов мягкое *crescendo*, а на *forte* с лучезарной силой вступают все инструменты (деревянные духовые удваиваются). Отсутствующие в оригинале В-ные валторны могут удвоить партии D-ных валторн (до стр. 190, такт 5, четвертая четверть) [стр. 170, такт 5].

Стр. 183, такт 2 [стр. 165, такт 25]. Здесь в рукописи находится карандашная пометка рукой Бетховена: «2-do Fag. con Basso». Это значит, что второй фагот должен, начиная с этого такта, подхватить прерывающийся басовый голос виолончелей и, очевидно, удваивать контрабасы октавой выше до последнего такта, стр. 187 [стр. 167, такт 7]. Воздействие этой поправки, внесенной Бетховеном позднее, чрезвычайно ярко.

Стр. 191, последний такт, до стр. 193, такт 1 [стр. 172, такт 3, до стр. 174, такт 2]. Эти такты не прозвучат ясно, если не удвоить деревянные духовые инструменты. В предшествующем *tutti*, где мелодия построена исключительно на натуральных тонах, валторны и трубы идут вместе с деревянными инструментами. Здесь же (вследствие модуляции) это

вдохновенного призыва, с драматической экспрессией, как бы желая обуздать неистовствующую толпу. Вагнер требовал тона «благородного негодования». Он должен начинать после ударов оркестра не позже, чем это указывают паузы, значит, почти непосредственно. Превосходные певцы упорным трудом добивались того, что могли петь последние шесть тактов этого соло на одном дыхании. Если это абсолютно невозможно, я рекомендую следующее распределение дыхания:

247.

und freu _

. den; freu - den vol- le-re

*) В этом случае лучше связать оба С.

Я не могу продолжать, не вспомнив здесь художника-вокалиста Франца Беца. Он часто пел это соло в Берлине под моим управлением и жаловался, что не может исполнить его на одном дыхании, что служило для него поводом просить меня не рассчитывать на него в Девятой симфонии. Однажды, когда ему было почти 60 лет, он сказал мне, крайне обрадованный: «Теперь я это изучил, теперь я могу петь на одном дыхании. Теперь предоставьте мне еще раз спеть эту партию». В ближайшем концерте он исполнил ее еще

раз — последний! — совершенно удивительно и спел эту фразу действительно на одном дыхании. Пусть молодые артисты берут пример с усердия, воодушевлявшего этого замечательного художника.

Стр. 198 [стр. 180]. Начиная со вступления *Allegro assai* деревянные духовые инструменты играют снова без удвоения.

Непонятно, что побудило Вагнера заставить баритона петь (пятый такт его соло):

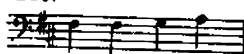
248.



schö - ner

вместо:

249.



Freu-de schö ner

Он сам также не мотивирует этого. Но изменения оправданы лишь тогда, когда они происходят по настоящей необходимости, а не из-за разницы во взглядах.

Стр. 207, последний такт, до стр. 210, последний такт [стр. 194, такт 2, до стр. 198, последний такт]. Деревянные духовые удваиваются. Последний такт, гигантское отклонение в *F-dur* при слове «Gott» выдерживается долго и с величайшей силой. Литавры краткое время исполняют тремоло *fortissimo* и затем, как бы замирая в трепете пред близостью Всевышнего, сходят на *diminuendo* к *piano*, так что

fortissimo всех остальных инструментов остается, как чистый аккорд, без грома литавр. Это предписание Бетховена часто игнорируется.

Стр. 211 [стр. 199]. Для Allegro assai vivace на $\frac{6}{8}$ $\downarrow = 84$ представляется довольно медленным темпом. Я взял примерно $\downarrow = 96$. Деревянные духовые играют снова без удвоения. Начало должно исполняться с чрезвычайно легким звукоизвлечением, а следующее staccato—очень постепенно. Дополнительные деревянные духовые вступают на стр. 217, такт 9 [стр. 207, такт 4], на третьей восьмой сначала piano и помогают усиливать звучание, пока с такта 5, стр. 218 [стр. 208, такт 5], не достигается полное fortissimo. Мало встречается нарастаний, отмеченных подобным блеском. Со вступления Fugato, стр. 219 [стр. 210], я брал еще несколько более быстрый темп, примерно $\downarrow = 104$. Оркестр должен отсюда до конца стр. 227 [стр. 218, такт 1] ни на миг не ослаблять силы звука. Каждому артисту в отдельности надлежит приложить всю свою энергию, чтобы исполнить мощно вздымающиеся октавные ходы на *fis*, стр. 227, такты 5—13 [стр. 217], с тою же силой, как Fugato на всем его протяжении. Привожу теперь небольшие ремарки.

Стр. 222, такты 5 и 6 [стр. 212, последний такт, и стр. 213, такт 1]. Флейты до первой ноты такта 7 [2] могут быть усилены привлечением *riccolo*.

Стр. 223, третий с конца такт, до стр. 224, такт 3 [стр. 214, такты 1—6], первая нота. Второй флейте следует играть с первой.

Стр. 225, такт 3, до 6 [стр. 215, последние

четыре такта]. Флейта *piccolo* сопровождает первые скрипки октавой выше. Такт 6, вторая восьмая [последний такт] у флэйт, конечно, тоже *h* вместо *a*.

Стр. 218, такты 7—9 [стр. 208, последний такт, до стр. 209, такт 2]. Четвертая валторна играет нижние *f*.

Стр. 219, такты 8—10 [стр. 210, такты 7—9]. Четвертая валторна играет нижние *d* и *c*.

Стр. 221, такты 7 и 8 [стр. 212, такты 3 и 4]. Четвертая валторна играет нижние *d*.

Стр. 222, последний такт [стр. 213, такт 5]. Четвертая валторна играет нижнее *f*.

Стр. 226, такт 8 [стр. 216, последний такт]. Вторая валторна играет нижнее *d*.

Стр. 227, такты 2—4 [стр. 217, такты 4—6]. Вторая валторна играет нижние *f* и *d*.

Стр. 227, последний такт [стр. 218, такт 1] и следующие. Здесь постепенно наступает замедление темпа. Гобой и фаготы играют следующие небольшие фразы без удвоения. В двух тактах перед *fortissimo* на стр. 229 [стр. 219] темп при одновременном *crescendo* еще несколько сдерживается. При вступлении *fortissimo* невероятное напряжение разрешается ликующим *Allegro*, которое, по моему ощущению, не должно быть столь же быстро, как предшествующее *Fugato*, примерно $\text{♩} = 96—100$. Деревянные духовые снова удваиваются. Во время предшествующего *riapo* хору следует с напряженным вниманием смотреть на дирижера, а последнему, в свою очередь,— не сводить глаз с хора, чтобы вследствие долгой паузы не потерять чувство ансамбля. Тогда

удивительное, гениальное вступление последует с единой душой силой и точностью.

Стр. 231, такты 1 и 3, и стр. 232, такты 7 и 9 [стр. 221, последний такт, стр. 222, такт 2, и стр. 224, такты 6 и 8]. Вторая труба берет нижние *d*.

Стр. 234 и 237 [стр. 227 и 232]. Метрономические обозначения $\text{♩} = 72$ и $\text{♩} = 60$ хорошо передают характер темпа, который здесь иной раз, однако, берется вяло. На *piano* в такте перед *Adagio ma non troppo* удвоение деревянных духовых инструментов прекращается. Об исполнении этих великолепных тактов нельзя ничего сказать, так как всякое слово звучало бы банально. Здесь все определяется глубиной сощереживания.

Стр. 239 [стр. 236]. Чтобы альты хора могли взять дыхание, надлежит снять готовую раствориться в тишине фермату. Однако пауза должна быть весьма краткой.

Стр. 240 [стр. 237]. Здесь деревянные духовые вновь дублируются. Метрономическое обозначение $\text{♩} = 84$ уместно. Не слишком быстрый темп достаточно ясно определен обозначением *sempre ben marcato*, что, однако, не исключает его ускорения на протяжении фуги. Не совсем понятно, почему Бетховен не усилил уже первую ноту альтовым тромбоном, а ввел его здесь и на стр. 246 [стр. 247] (где, к тому же, отсутствует дублирующая труба) только на *cis*. Если имеется хороший первый тромбонист, уверенно владеющий высоким регистром, то я не вижу никакого основания, почему первый тромбон не может в обоих случаях играть таким образом:



Вполне оправданным представляется включение в некоторые места партий валторн и труб дополнительных мелодических звуков, которые или звучали неубедительно, или полностью отсутствовали у инструментов того времени. Я имею в виду:

Стр. 240, затакт, до стр. 241, такт 3, вторая труба [стр. 237, до конца стр. 238]:



Стр. 241, такты 3—5, первая и вторая валторны [стр. 238, последний такт, до стр. 239, такт 2]:



Стр. 244, такт 2, до стр. 245, такт 1, первая труба [стр. 243, такт 1, до стр. 244, такт 2]:





Стр. 248, такт 4, до стр. 249, такт 2, трубы
[стр. 249, такт 3, до стр. 250, такт 3]:



Стр. 251 и 252 [стр. 253—255]. При высоком *a* у сопрано, длянщемся в течение восьми тактов на полном *fortissimo*, я советую разрешить певицам менять дыхание там, где каждая пожелает, но ни в коем случае не на тактовой черте или сильной доле, иначе все будут брать дыхание одновременно и возникнет ряд звуков вместо единого. Я уже не помню, какой хормейстер был так любезен и дал мне этот совет; я ему всегда следую и полностью его одобряю.

Стр. 252, такт 5 [стр. 255, такт 4]. Удвоение деревянных духовых инструментов здесь прекращается.

Стр. 255, такт 7 [стр. 259, такт 3]. Этот такт заключает в себе еще не разрешенную загадку, именно сочтание *cis* и *c* на первой четверти, причем нет возможности указать в каком-либо голосе на ошибку. Голосоведение безупречно. Можно, правда, предположить, что бекар в партии струнного альта ошибочно поставлен перед второй нотой вместо первой. Но этому противоречит мелодическое движение вокаль-

ной альтовой партии — совершенно естественное, тогда как:



представляется мне неубедительным. Является ли предвосхищение *c* в мелодии одним из довольно частых в последних творениях Бетховена смелых провидений, или же следует приписать его рассеянности мастера? Я исполнил этот момент так, как он написан, но признаюсь, что слух, несмотря на все доводы разума, отрицательно реагирует на диссонанс. Поэтому я никому не поставлю в вину соответствующую корректуру как в вокальной альтовой партии, так и у альтов в оркестре.

Стр. 255 [стр. 259], последние четыре такта. Вторая валторна берет нижние *f*.

Стр. 256 [стр. 260]. Метрономическое обозначение $\text{♩} = 120$ порождает не *Allegro* по *lento*, а *Vivace*. Однако именно здесь безусловно необходимо начинать с умеренного темпа, чтобы иметь возможность подготовить заключительное ускорение. Я принял для начала примерно $\text{♩} = 96$; оркестр играет все время в нежнейшем *pianissimo*. Солисты, как это, увы, часто случается, не должны повествовать о радости со слишком очевидной убежденностью, а начинать затаенно, словно в предчувствии грядущего торжества. Такой характер звучания следует им сохра-

нять, пока оркестр не начнет *crescendo*, к которому они тогда и присоединятся.

Стр. 261 [стр. 268]. Темп к этому моменту уже несколько ускорен, примерно $\text{♩} = 112$. *Roso adagio* играется так, что четверть этого *Adagio* соответствует приблизительно одной целой предшествующих тактов; это создает у слушателя впечатление умиротворения без ощутимого сдвига в темпе. Сопрано исполняют группетто следующим образом:



Стр. 263 [стр. 273]. При втором *Roso adagio* хор не придерживается нового темпа, а исполняет октавный ход на слове «Menschel» в прежнем быстром темпе. Солисты, которые исполнили:



на ликующем *forte*, берут дыхание вслед за последней восьмой одновременно и вступают *piano* на половинной ноте с точкой после смены темпа, с тем чтобы до слова «Menschel» осуществить нежное *crescendo*.

Следует убедить четырех солистов в необходимости возвышенного исполнения слов «werden Brüder».

Предложенное Вагнером в следующей каденции облегчение партии тенора я так же мало могу одобрить, как упомянутое ранее изменение соло баритона. Организаторам концерта надлежит выбрать тенора, который может спеть это трудное соло так, как оно написано, и который располагает достаточным богатством и разнообразием тембра. В первом такте орнаментированного эпизода ему следует подчиниться альту и лишь во втором выдвинуться на первый план. Совершенно необходимо строго продумать распределение дыхания, так как ни один из трех верхних голосов не в состоянии спеть на одном дыхании звуки, приходящиеся на слог «sanf». Так как брать дыхание в середине слога антихудожественно, то я, пожертвовав одной лигой у альты, допустил повторение слов, которое сообщаю ниже с кажущимися мне необходимыми нюансами:

258. *pp poco cresc.*

The musical score consists of four staves labeled Sopr., Alt., Ten., and Baß. The lyrics are: 'wo dein sanf. ter.' The Soprano part has a melodic line with a fermata over the word 'sanf.' and a '3' below it. The Alto, Tenor, and Bass parts have a more rhythmic line with a fermata over 'sanf.'. The dynamic marking is *pp poco cresc.* and there is a *pp* marking under the word 'sanf.' in each part.

Sopr.
wo dein sanf. ter.

Alt.
wo dein sanf.

Ten.
wo dein sanf.

Baß
wo dein sanf.

più mosso
cresc.
mf — *p* — *pp*
 ter. Flü. gel weit.

cresc.
mf — *p* — *pp*
 ter. Flü. gel weit.

cresc.
mf — *p* — *pp*
 sanf. ter Flü. gel weit.

mf — *p* — *pp*
 ter Flü. gel weit.

Внесенные здесь мною *poco accelerando* и *più mosso* не противоречат свободному характеру каденции и в то же время позволяют исполнять весь эпизод, не разрывая его сменной дыханием. Величайшая трудность в партии сопрано состоит в том, чтобы не выкрикнуть верхнее *h*, а взять его на мягком *mezzo forte* и сообщить слогу «gel», как желал Бетховен, быть может, не оправданный с точки зрения декламации, но музыкально необходимый легкий акцент.

Непревзойденной исполнительницей этого соло являлась госпожа Эмилия Герцог в Берлине.

Сопровождающие инструменты оркестра, начиная с последнего такта, стр. 263 [стр. 273,

такт 2], играют *pianissimo* вместо *piano*. Затем надлежит следить, чтобы кларнеты и фаготы при фермате на стр. 265 [стр. 275] умолкали одновременно с певцами. Дирижеру, следует как бы дышать вместе с вокалистами, чтобы последние не были вынуждены умолкнуть в то время, когда инструменты оркестра еще звучат. После краткой паузы начинается при осторожнейшем звукоизвлечении *Roso allegro*.

Стр. 266 [стр. 277]. Деревянные духовые инструменты вступают на *Prestissimo* в удвоенном составе. Здесь полезны и две флейты *piccolo*. Масштабом для темпа этого безмерного ликования будет не метрономическое обозначение,— хоть оно и уместно, но возрастающая увлеченность дирижера, а также четкость произнесения слов даже в наибо́льшей скорости. Чудовищная сила, но не хаотический шум! — Это должны понять все исполнители.

Стр. 269, такты 3 и 4 [стр. 282, последний такт, и стр. 283, такт 1]. Вторая и четвертая валторны берут нижние *f*. Также стр. 272, такт 3 [стр. 288, такт 2].

Стр. 273 [стр. 290]. *Maestoso* дирижируется на восемь; каждая восьмая соответствует по длительности приблизительно целому предшествующему такту. Правильным метрономическим обозначением можно считать $\text{♩} = 60$, но ни в коем случае не $\text{♩} = 60$.

Fortissimo выдерживается с предельной силой, а *piano* наступает в н е з а п н о на слове «*Elisium*». Это очень существенно, хотя и трудновыполнимо. В особенности для хора,

даже если он превосходен, необходима длительная работа над этим моментом.

Струнные играют тридцатьвторые с непрерывным нарастанием от штриха к штриху.

В последнем трехчетвертном такте еще одно могучее *crescendo* в хоре и оркестре. Хор поет последнее слово «*Finken*» коротко и остро. Грандиозное оркестровое *tutti* заключает единым радостным возгласом это безмерно великое творение.

**Ф. ВЕЙНГАРТНЕР И ЕГО КНИГА
«ИСПОЛНЕНИЕ КЛАССИЧЕСКИХ СИМФОНИЙ.
СОВЕТЫ ДИРИЖЕРАМ»**

Выдающийся дирижер и деятель музыкальной культуры довоенной Германии — Феликс Вейнгартнер прошел суровую школу жизни. Он родился в австрийском городе Зара 2 июня 1863 года в небогатой семье. Десяти лет начал занятия музыкой у педагога Мейер-Рами в Граце. Семнадцати лет поступил в Лейпцигскую консерваторию, которую закончил по классам фортепиано (педагог К. Рейнике) и композиции (педагог Э. Ядассон), став образованным и эрудированным музыкантом и признанным композитором. Вейнгартнер — автор ряда опер, многих сочинений для фортепиано, голоса и камерных ансамблей.

В Лейпциге жизнь столкнула его с крупнейшими музыкантами того времени: Густавом Малером, Артуром Никишем, Гансом Бюловым. Общение с ними расширило кругозор молодого композитора. К этому же времени определяется его влечение к творчеству Рихарда Вагнера: до конца своих дней Вейнгартнер оставался горячим поклонником личности и творчества немецкого композитора.

В год окончания консерватории состоялся и дирижерский дебют Вейнгартнера. С большим успехом провел он Вторую симфонию Бетховена и Серенату своего сочинения. Во время репетиций произошел первый инцидент юного дирижера с «начальством»: К. Рейнике

запретил Вайнгартнеру дирижировать наизусть. В ответ на это молодой дирижер попросил перед началом концерта унести не только партитуру, но и дирижерский пульт. Отношения с Рейлике были навсегда испорчены.

Будучи в Веймарс, Вейнгартнер знакомится с Ф. Листом, отнесшимся с большим сочувствием к молодому музыканту. Содействием Листа обязан Вейнгартнер и первой своей дирижерской должностью в Кенигсбергском театре.

С первых же шагов на новом поприще двадцатилетний Вейнгартнер встретился с обычными для начинающего дирижера трудностями. Большие знания и надежды столкнулись с реальной действительностью плохой провинциальной сцены. Чем настойчивее были справедливые требования дебютанта, тем враждебнее была реакция на них дирекции, коллектива театра, а также связанных с ними кругов музыкальной критики. Чем явственнее становилось музыкальное превосходство Вейнгартнера, тем яростнее восставали против него все, и особенно его старшие коллеги по специальности. Конец был обычным для подобных театральных ситуаций: Вейнгартнера заставили заменить неожиданно «заболевшего» главного дирижера и продирижировать незнакомый ему оперный спектакль с молодой дебютанткой в заглавной роли. В первом же акте дебютантка забыла свою партию и не вступила вовремя, все пошло вкривь и вкось. Под злорадные усмешки музыкантов и возмущенные реплики оказавшегося в театре «внезапно» выздоровевшего главного дирижера, пришлось опустить занавес. На этом, казалось, была закончена только что начатая дирижерская карьера. У молодого дирижера отняли все спектакли. Вейнгартнеру пришлось просить о расторжении контракта, что с радостью было санкционировано. На репутацию Вейнгартнера поставили клеймо «бездарного» дирижера.

Доведенного до отчаяния юношу спасла сердечная поддержка Листа, обеспечившего Вейнгартнера второй дирижерской должностью, на этот раз в Данциге. Данцигский дебют закончился удачнее, но не стал переломным в оценке Вейнгартнера как дирижера.

Друзья ввели Вейнгартнера в окружение Рихарда Вагнера. В период постановки в Мюнхене новой оперы Вейнгартнера «Малавика» его познакомили с вагнеровским дирижером Леви, который любезно предоставил автору возможность самому продирижировать премьеру. Опера провалилась, но Леви понравился молодой дирижер. Вейнгартнера пригласили в Байреит коррепетитором¹ и ассистентом дирижера, затем последовало приглашение в Гамбург.

Первый сравнительно удачный сезон принес ему частичный успех и новых друзей. Но там же выявился и новый противник, на этот раз настоящий большой художник. Противником Вейнгартнера в этой борьбе, основанной на серьезных и глубоких творческих разногласиях, был Ганс Бюлов с его дирижерскими исполнительскими установками.

Вряд ли поводом к вражде послужило столкновение между дирижерами в Ганновере, о котором упоминает Вейнгартнер в своей книге «О дирижировании»²:

¹ Коррепетитор — немецкое название дирижера-пианиста, разучивающего с певцами и хором их партии и сдающего их дирижеру в готовом виде.

² «... В Ганновере встретились Вейнгартнер в качестве постоянного дирижера оперы и Бюлов как гастролер. Бюлов поставил «Кармен» в совершенно необычных, противоречащих указаниям автора темпах, с необычными нюансами и «выдумками». Когда Вейнгартнер, которому было поручено дирижирование этой оперы, сделал репетицию и провел ее по-своему, разгневанный Бюлов добился передачи «Кармен» от Вейнгартнера другому дирижеру, который и постарался рабски воспроизвести копию исполнения Бюлова. Этот эпизод

слишком принципиальными и методически обоснованными были его доводы. Эту вражду Вейнгартнер пронес через всю свою жизнь. В возрасте пятидесяти лет, выпуская четвертое издание своей первой книги, уже прославленный тогда дирижер писал:

«Когда в 1895 году я выпустил эту книгу, она была встречена далеко не дружелюбно. Преклонение перед Бюловым было тогда в полном разгаре, и было признано неслыханной дерзостью, что молодой артист осмелился выступить против него. За мной отрицали даже право печатно выражать свои мысли; на это я ответил новой полемической книжкой против непогрешимости Байрейта¹.

Чаша ненависти и озлобления переполнилась, не было конца брани по отношению ко всему, что я делал. Под шум и свист я бодро и деятельно старался найти свою дорогу, придерживаясь слов Гете о деятельном человеке, которому лучше самому поступить справедливо, чем следить за тем, все ли кругом так же справедливо. И я нашел свою дорогу»².

Сезон в Гамбурге дал возможность Вейнгартнеру хорошо показать себя в большом количестве опер так называемого ведущего репертуара. Последовали успешные сезоны во Франкфурте-на-Майне и Мангейме, и, наконец, двадцативосьмилетний дирижер получил должность в Берлинской Королевской опере с долголетним контрактом. Блистательный дебют в «Лозигрине» сразу снискал Вейнгартнеру симпатии публики и благосклонность музыкальной критики. Тотчас же

дурно повлиял на отношения Бюлова и Вейнгартнера, бывшие до того времени доброжелательными» (Ф. Вейнгартнер. О дирижировании. Под редакцией Н. Малько. Л., 1927. (Примечания к стр. 20).

¹ Речь идет о книге «Байрейт» (1876—1896). Изд-во Брейткопф и Гертель.

² Ф. Вейнгартнер. О дирижировании, стр. 10.

встал вопрос и об участии Вейнгартнера в симфонических концертах Королевской капеллы¹.

В первом же концерте Вейнгартнера в качестве новинки прозвучала «Фантастическая симфония» Берлиоза, которую руководство театра долго не давало возможности поставить в программу концертов. Успех дирижера и симфонии был очень убедительным, дирижирование концертами капеллы вскоре полностью перешло к Вейнгартнеру. Этим положено было начало широкой концертной деятельности Вейнгартнера, продолжавшейся до конца его жизни. Симфонические концерты, проходившие до того при полупустом зале, стали усиленно посещаться. Упорно и настойчиво работал Вейнгартнер над повышением профессионального уровня оркестра, хора и солистов, добиваясь точности ансамбля, устраняя привычную «грязь», узаконенные ошибки и дурные привычки. Общий уровень выступлений значительно повысился.

Прямолинейность действий Вейнгартнера доставляла ему все больше неприятностей. Он не допускал к своим спектаклям слабых исполнителей, не считался ни с какими узаконенными «традициями»², ни с любым

¹ Берлинской Королевской капеллой назывались условно коллективы Берлинской Королевской оперы в моменты их концертной деятельности, не входившей в круг их обязанностей по театру. Капеллой руководил Художественный совет, в который входили и ведущие артисты оркестра. Доходы от концертов, после оплаты его участников, поступали в пользу «вдов и сирот».

² В своих «Воспоминаниях», опубликованных в 1929 году, Вейнгартнер с горечью писал о том, что ему непрестанно пришивали ярлыки, подчас самые противоречивые, в зависимости от ситуаций. В Кенигсберге настаивали на том, что он симфонический, а не оперный дирижер, в Берлине — что он оперный, а не симфонический дирижер и во всяком случае не исполнитель для симфоний Бетховена и т. п.

вмешательством дирекции в свои распоряжения. Ответные «действия» дирекции не заставили себя ждать. Вейнгартнер подал просьбу о расторжении контракта — ее не приняли. Он подал вторично — с тем же результатом.

С ним начинают вести поистине садистскую политику: угрожая лишить Вейнгартнера в случае самовольного нарушения контракта возможности работать по всей территории Германии¹, дирекция отнимала у него один спектакль за другим, навязывала ему взамен неинтересные для него, второстепенные по качеству оперы. Его срывали с гастролей, выезд на которые был предварительно согласован, опутывали сеть закулисных интриг и прямой клеветы. Дирекция хотела лишить Вейнгартнера большей части симфонических концертов, что, разумеется, тотчас же вызвало бы полный отказ Вейнгартнера от любых выступлений с капеллой. Этому помешал коллектив оркестра, который решительно поддержал дирижера.

Следует удивляться той стойкости и готовности к любой борьбе, которая характерна для поведения Вейнгартнера в этот период его жизни. Примерно в то же время была написана им книга «О дирижировании», которую недаром называли тогда памфлетом. В ней, как в зеркале, отражен берлинский опыт ее автора и его творческий конфликт с Гаисом Бюловым. Выдержанная в остро полемической манере, она изобилует фактами и положениями, не потерявшими актуальности и в наши дни.

Атмосфера в театре накалилась до предела, но внезапно наступил кризис: тяжелая нервная болезнь по-

¹ Согласно внутреннему соглашению между всеми дирекциями театров и концертных организаций Германии, никто не имел права пригласить на работу человека, самовольно нарушившего контракт.

могла сделать то, чего нельзя было добиться никакими заявлениями об уходе. На основании официальных свидетельств врачей Вейнгартнеру удалось добиться длительного отпуска из оперы по болезни.

Последующие годы были творчески весьма насыщены. Не соприкасаясь непосредственно с придворными и театральными кругами, Вейнгартнер мог спокойно работать, черпая силы в ярких проявлениях симпатии к нему слушателей и коллектива капеллы. Удачно проведенные симфонические и оперные гастроли принесли уверенность в своих силах и возможностях. Даже печать «небетховенского» дирижера была с него снята после огромного успеха его бетховенских циклов за границей, прежде всего в Париже. В 1906 году появляется его книга «Ratschläge für Aufführung der Symphonien Beethovens», впоследствии продолженная выпусками об исполнении симфоний Шуберта, Шумана и Моцарта. Книга написана в спокойных, деловых тонах, лишь в отдельных фразах вступления еще мелькает тень былой полемики с Бюловым.

В 1908 году, после ухода из Венской Королевской оперы Густава Малера, Вейнгартнеру был предложен пост директора оперы.

Трудности, с которыми Вейнгартнер столкнулся на новом месте, исходили на этот раз со стороны музыкальной критики и слушателей. По существу, это были нападки не лично на Вейнгартнера, а на «преемника Малера», что, разумеется, было лишь слабым утешением. Вейнгартнеру так и не удалось завоевать в Вене доверие и любовь широкой массы оперной публики. Да и творчески нелегко было выдерживать сравнение со своим гениальным предшественником. Немногим более четырех лет продолжалось директорство Вейнгартнера. Без колебаний он сменил высокий пост на более скромное положение руководителя Венской Королевской ка-

пеллы, затем возглавляя сравнительно короткие сроки Венский филармонический оркестр и Народную оперу.

В Вене Вейнгартнер прожил до 1927 года. За это же время в качестве гастролера он объехал всю Европу, дирижировал со все возрастающим успехом в Великобритании, Франции, Италии, Испании и других странах, совершил поездку по Америке. В России он был дважды. В первый раз до революции по приглашению А. Зилоти, вторично — в 20-е годы по приглашению Московской и Ленинградской филармоний.

8 мая 1927 года исполнением Девятой симфонии Бетховена Вейнгартнер прощается с венскими слушателями. Город Базель в Швейцарии становится местом его постоянного жительства. Некоторое время он руководил Базельской консерваторией, вел дирижерские курсы в Интерлакене, но основное внимание уделял гастролерам.

В 1929 году выходит книга воспоминаний Вейнгартнера — взволнованный рассказ о трудном творческом пути предельно настойчивого и упорного, честного человека, художника, сравнительно редко имевшего возможность полностью осуществить свои творческие идеалы.

Вейнгартнер так и ушел из жизни с репутацией «человека с дурным характером», оставшись, однако, в памяти людей большим художником звуков, достойным глубокого уважения, одним из крупнейших представителей немецкого дирижерского искусства послевагнеровского периода.

Умер Вейнгартнер в 1942 году в возрасте семидесяти девяти лет в городе Винтертуре, близ Базеля.

* * *

Книга Вейнгартнера «Исполнение классических симфоний. Советы дирижерам» пользуется большой по-

пулярностью. Она единственная в своем роде. Прообразом этой книги, безусловно, является статья Р. Вагнера об исполнении Девятой симфонии Бетховена. Подобных работ с тех пор больше не появлялось, если не считать кратких статей различных авторов, чаще всего не дирижеров, описывающих те или иные исполнительские «факты», но не подводящие под них четкого методического фундамента. Или же это были профессионально-ремесленные советы специалистов-дирижеров в отношении отдельных произведений, включенные в книги типа руководства по дирижированию. В исполнительской литературе мы встречаем много разнообразных «редакций»¹, порой сильно отличающихся от оригинальной рукописи, но среди них нет ни одной партитуры (за исключением ряда произведений классиков XVII и XVIII веков), которая была бы издана не в точном соответствии с авторской рукописью.

А между тем почти любое произведение XIX века не может быть исполнено в точности по авторской партитуре. «Редакторами» бывают обычно дирижеры, иногда оркестранты, по ходу репетиции меняющие авторские обозначения, дополняющие их или вносящие изменения в партитуру и оркестровые голоса. Эти «редакции», к сожалению, не фиксировались и тем более не издавались. К сожалению, поэтому мы потеряли возможность ознакомиться с исполнительской

¹ Понятие «редакция» симфонического произведения объединяет 1) внесение в авторский текст исполнительских деталей (динамическая и фразировочная редакция); сюда входят штриховка и аппликатура струнных, лигатура, дыхание и артикуляционные уточнения у духовых инструментов; 2) ретушь, изменения оркестровки произведения. В целом, редакцией оркестровой партитуры считается комплекс всех изменений в авторском тексте, которые вносятся в партитуру и оркестровые голоса для исполнения.

манерой многих выдающихся мастеров прошлого даже в той части, которая могла бы быть зафиксирована. Необходимость ретушей симфоний Бетховена замечалась многими выдающимися дирижерами. Прибегал к инструментальной ретуши в своей исполнительской деятельности Бюлов (на это указывают и различные замечания Вейнгартнера в книге), вводил ретушь в инструментовку и Малер. Известен следующий факт: в 1900 году (то есть до выхода в свет книги Вейнгартнера) исполнение симфоний Бетховена Малером в его редакции вызвало резкий протест со стороны критики, так что дирижер был вынужден распространить на следующем концерте печатное разъяснение. Вот что он пишет о причинах, побудивших его применить ретуши:

«Из-за расстройтва слуха, приведшего к полной глухоте, Бетховен утратил необходимый внутренний контакт с реальностью, с миром физических звуков... Это обстоятельство столь же известно, как и то, что свойства тогдашних медных инструментов совершенно исключали возможность извлечь некоторые последовательности звуков, необходимые для построения мелодии. Именно названный недостаток повел со временем к усовершенствованию этих инструментов; потому было бы кощунством не использовать их для возможно более совершенного исполнения произведений Бетховена...

Конечно не может быть и речи о переоркестровке, изменениях или исправлениях симфоний Бетховена, но давно практикуемое увеличение состава струнных имело следствием.. рост числа духовых, которые призваны служить лишь для усиления звучностей... Здесь, как и во всем, что касается интерпретации произведения в целом... дирижеру... оставалось либо... почувствовать волю Бетховена во всем, вплоть до кажущихся мело-

чей и не жертвовать при исполнении малейшим желанием автора, либо погибнуть в сумбуре звуков»¹.

Советский слушатель знаком со всевозможными редакциями симфоний Бетховена в исполнении многих зарубежных и советских дирижеров. Впервые привез малеровские ретуши и редакцию Оскар Фрид еще в двадцатых годах. За последние годы одну из наиболее радикальных редакций привез Бостонский оркестр (дирижер Мюши). Такой же редакцией пользовался и Бруно Вальтер до последних дней своей жизни, Бернстайн, Орманди и Стоковский. В других случаях — это было смещение оркестровых ретушей Вейнгартнера и Малера, которые каждый отдельный исполнитель-дирижер варьировал по самым различным причинам. Значительно меньше попадалось исполнений без ретуши (Конвичный, Сарджент).

Книга Вейнгартнера является пока единственно опубликованной редакцией симфоний Бетховена. Основное в его редакционных замечаниях — это требование ясности в слуховом восприятии всех компонентов оркестровой партитуры.

Вопрос о несовершенстве инструментария, бывшего в распоряжении Бетховена, занимает чрезвычайно много места в книге Вейнгартнера, что же касается прямых исполнительских указаний, то в них отражены методические установки, имевшие в те годы широкое распространение. Надо ли говорить, что эти установки явились отражением тех эстетических воззрений, которые были характерны для Вейнгартнера — представителя немецкой музыкальной культуры начала XX века, характерны для того стиля, который был наиболее близок ему. Особенно это заметно во всех моментах, где

¹ Цит. по книге: Густав Малер. Письма. Воспоминания. Музыка, М., 1964, стр. 227—229.

он привносит в партитуру фразировочные обозначения < >, которые обычно применяет для подчеркивания линейного рисунка мелодии. Таковы, например, следующие указания:

1-я симфония, I часть, стр. 35, такты 17—21, и стр. 42, такты 4—11.

3-я симфония, I часть, стр. 29, последние такты.

5-я симфония, I часть, стр. 33, такты 8—13.

7-я симфония, I часть, стр. 23 (тема у деревянных инструментов) и т. п.

Эти установки нашли свое отражение и в популярном в то время трактате Люси «Теория музыкального выражения».

Люси утверждает, что «...восходящие отрывки требуют кресчендо, а нисходящие отрывки требуют диминуэндо»¹. Но у Курта в книге «Основы линейного контрапункта» мы встречаем следующее утверждение: «...Внешняя динамика является подчиненным моментом ...бесцельно говорить о внешней динамике, ибо она полностью возникает из внутренней динамики мелодического развития и при исполнении лишь находит свое естественное выражение в интенсивности звука. Градации силы звука и их дифференциации исходят из нарастаний, заключенных в самих линейных образованиях... Каждый подъем означает усиление звука, каждый разряд — постепенное ослабление»².

Итак, Люси утверждает, что линейность требует исполнительского подчеркивания, а Курт настаивает на том, что она означает, т. е. не нуждается в дополнительном подчеркивании в момент исполнения. Вейнгартнер придерживается позиций Люси. Он предписывает

¹ Люси. Теория музыкального выражения. СПб., изд. Бесселя, перевод В. Чечотт, стр. 134.

² Э. Курт. Основы линейного контрапункта. М., 1931, стр. 178.

свои <> даже там, где они получаются естественным путем. На практике это вызывает неизбежное преувеличение. Другой подобный же пример, когда он рекомендует играть mezzo forte в первой части Седьмой симфонии (стр. 21, т. 4) там, где спад в инструментовке и уход в более низкие регистры вызывает естественное meno f. Рекомендовать здесь делать mezzo f — значит лишь вызывать к жизни такое же преувеличение. Тут Вейнгартнер вступает в прямое противоречие с самим собой. Он неоднократно сам высказывается против дурного вкуса и против преувеличений, как одного из его признаков. Вспоминаются его слова: «...пошлая страсть и мансировка во что бы то ни стало...»¹ вместо «...сознательного соблюдения меры, [которая] является лучшим доказательством крупной индивидуальности...»² — писал он, полемизируя с Бюловым.

Мало обоснованы его предложения по поводу фразировки побочной партии первой части Пятой симфонии, и уже совсем непонятны попытки объединения ряда мест в той же первой части Пятой симфонии в такты более крупного порядка в таком виде, как он это делает. Высокие аккорды духовых и ферматы падают у него на слабые доли такта, что резко противоречит естественному ощущению.

Вейнгартнер весьма осторожно подходит к определению правильных с его точки зрения обозначений метронома, чаще всего он скорее сообщает о применяемых им темпах, чем считает их обязательными для исполнителя. Хотя дело здесь не столько в глухоте Бетховена, как утверждает Вейнгартнер, сколько в несовершенстве и неточности градуировки первых выпущенных метропо-

¹ Ф. Вейнгартнер. О дирижировании, стр. 19.

² Там же, стр. 68.

мов¹, — сам подход к понятию правильного темпа несколько поверхностен. Вейнгартнер знает о зависимости исполнителя от акустики зала, качества звучания и даже количества струнных инструментов, но, к сожалению, не ставит эту зависимость в связь с пониманием правильности темпа, хотя вопросы «ясности» могли бы его к этому подвести.

«...сколько мне ни приходилось исполнять мою редакцию, — писал он, — никто даже не воспринимал ее как исправление»². Эту незаметность для слушателя Вейнгартнер и считал обязательной при инструментальных ретушах. Однако, рекомендуя общепринятые и повсеместно исполняемые вагнеровские исправления инструментовки Девятой симфонии, он вновь впадает в противоречие не только с этой своей установкой, но и с тем определением понятия «стиль», которым начинает предисловие к своей книге³.

В другой книге Вейнгартнер утверждает: «...Сейчас ни один культурный дирижер не станет исполнять Девятую симфонию без вагнеровских коррективов»⁴.

Но такой не только культурный, но и выдающийся дирижер все же нашелся. Это был Отто Клемперер, в 1930 году (уже после выхода в свет обеих книг Вейнгартнера) исполнивший в Берлине цикл бетховенских симфоний, в том числе Девятую, без единой инструментальной ретуши, используя только местами удвоенную группу деревянных инструментов и динамические ретуши для установления правильных соотношений в оркестровой фактуре.

И случилось нечто совершенно непредвиденное. Ока-

¹ Даже выпускаемые в наше время метрономы весьма несовершенны.

² Стр. 12 настоящего издания.

³ См. стр. 5 настоящего издания.

⁴ Ф. Вейнгартнер. О дирижировании, стр. 14.

залось, что скерцо, известное всем по колориту, по звучанию, по интонированию, с неизменно знакомыми фанфарами в *d-moll*, *C-dur* и *D-dur*. — такими привычными, как будто это все исходит от самого Бетховена, это скерцо прозвучало по-новому, не хуже, а по-иному и что это «киное», именно благодаря некоторой призрачности и тусклому звучанию, лучше входит в драматургию всей симфонии, чем вагнеровские фанфарные возгласы. На этом стоит остановиться.

В начале финала симфонии в ходе первого речитатива виолончелей и контрабасов всплывают в памяти образы первых трех частей, которые как бы комментируются этим речитативом. Вейнгартнер приводит словесное обозначение Вагнером речитатива после фрагмента скерцо: «Да нет же! Не оглядываться назад, не предаваться обманчивым воспоминаниям!..» Когда, наконец, появляется зародыш «темы радости», виолончели и контрабасы почти в точности воспроизводят музыкальную фразу солиста баритона, начинающего после вторых «фанфар ужаса» вокальную часть финала. Привожу ее словесный текст в подстрочном переводе. «О друзья, не эти звуки! Вместо них запоем более приятные и радостные».

У Клемперера (исполнение 1930 года) при сравнительно медленном темпе ($\text{♩} = 96$) и в выдержанном *pp* получался вначале таинственный призрачный талец с небольшой разрядкой в трио. Весь колорит — скорее мрачный, не исключая и мест, звучащих в редакции Вагнера и Вейнгартнера воинствующе фанфарно. Клемперер никогда не впадает в шутливо-радостные настроения и тщательно обрабатывает ясность имитационного построения материала. Вот где сказались последствия правильно с его позиции взятого темпа. А его противники неизменно подчеркивали скерцозность части, и фан-

фары звучали, запоминаясь (!!) празднично, особенно в трубном варианте в D-dur (тональности «песни радости»).

Если у Клемперера противопоставление тем трех первых частей «теме радости» финала по смыслу обосновано, то в редакции Вагнера и Вейнгартнера логика драматургии симфонии оказывается в этом отношении недостаточно выдержанной.

Можно по-разному отнестись к такому методическому ляпсусу Вейнгартнера. Ссылка на так называемые «традиции» вряд ли будет убедительна. Традиции — это не просто «привычное», это — явление, всегда и всюду связанное с мировоззрением, активно бытующим в какой-либо период или являющимся остаточным, но живучим не только по внешней форме, но и по своей сути, по своей философии.

Если нам понятно желание Вагнера добиться медного характера звучания там, где это только возможно, то принятие этого Вейнгартнером вопреки ясно высказанным им принципиальным установкам указывает, разумеется, не только на преклонение перед личностью Вагнера, но и на ту дань, которую он воздал и его философским взглядам.

Если обратиться к редакциям бетховенских симфоний Густава Малера, идущим в отношении использования духовых инструментов еще дальше, чем Вагнер и Вейнгартнер, то в основе этих редакций лежат уже эстетические воззрения, характерные для экспрессионизма. Подтверждение этому мы можем увидеть при детальном разборе любой редакции Малера, чрезвычайно много внесшего в штриховую технику и мелкую работу над деталями инструментовки, дилеммой, лигатурой и прочим, для предельной исполнительской выразительности каждой детали и всего произведения в целом. При этом часто страдало своеобразие

и «стиль» звучания бетховенского оркестра, о котором так печется тот же Вейнгартнер, но, как мы видели, и сам Вейнгартнер не до конца в этом последователен.

Связь исполнительского, а не только композиционного музыкального творчества с мировоззрением бесспорна, хотя это нечасто подчеркивается. Вспомним, что при интерпретации произведений более отдаленных от нас времен каждое поколение выражало в исполнении свои эстетические воззрения. Оно читало и видело в этих произведениях в первую очередь то, что было данному поколению близко и что оно хотело в них услышать. Каким было подлинное и конкретное звучание Монтеверди, Баха, Генделя, Моцарта, Гайдна, можно только предполагать. «Музейное» исполнение, даже если бы оно было реально осуществимо, вряд ли соответствовало бы подлинному, так как из-за весьма несовершенной записи вообще, а тех времен особенно наиболее важные исполнительские детали живого звучания воспроизвести невозможно.

Мендельсон воскресил музыку Баха совсем не в таком виде, как она звучала при жизни Баха или как ее «услышал» впоследствии Таузиг, Бузони, А. Шенберг, инструментатор, или Глен Гульд в наши дни. Моцарта принимали то за лучезарного, жизнерадостного, то за трагедийного художника.

В памяти нашего старшего поколения живы многочисленные смены стилей исполнения не только произведений Баха или Шопена (не говоря уже о Бетховене), но и близкого нам по времени Чайковского.

Эти различные стили не всегда сменяли один другой, но и существовали одновременно, вступая друг с другом в борьбу, подобно тому как в свое время конфликтовал Вейнгартнер с Бюловым, как одновременно сожительствуют и борются между собой и различные эстетические тенденции, отголоски прошлого, настояще-

го и будущего во всем их многообразии. О том, что именно в этом — предпосылка движения вперед музыкального (да и всякого другого) искусства, знает и Вейнгартнер. В заключении своего вступления он пишет: «...я обращаюсь не к старым мастерам дирижерского искусства..., а прежде всего к молодым дирижерам, к грядущему поколению... я позволил себе... высказаться о своей (разрядка моя.—Л. Г.) манере интерпретации творчества Бетховена. Тем не менее даже самое точное соблюдение всех моих указаний не обеспечит совершенства исполнения... Поэтому мой труд не следует рассматривать как... учебник... а как любовно составленное руководство в преодолении препятствий, возникающих перед дирижером при решении этой труднейшей из задач»¹.

Будущее поколение дирижеров, несомненно, с уважением и вниманием отнесется к труду этого замечательного дирижера и человека, одинаково честного и искреннего как в своих достижениях, так и в своих ошибках.

Эта книга, единственная в своем роде, приоткрывает одну из страниц истории симфонического исполнительства. В этом ее значение и ценность.

¹ См. стр. 14—15 настоящего издания.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к первому изданию	5
Предисловие ко второму изданию	15
Предисловие к третьему изданию	15
Первая симфония	17
Вторая симфония	42
Третья симфония	57
Четвертая симфония	87
Пятая симфония	99
Шестая симфония	135
Седьмая симфония	152
Восьмая симфония	182
Девятая симфония	195
<i>Л. Гинзбург. Ф. Вейнгартнер и его книга «Исполнение классических симфоний. Советы дирижерам»</i>	290

Вейнгартнер Феликс
ИСПОЛНЕНИЕ КЛАССИЧЕСКИХ СИМФОНИЙ.
СОВЕТЫ ДИРИЖЕРАМ.
ТОМ I. БЕТХОВЕН

Редактор А. Трейстер
Художник А. Крюков
Художественный редактор З. Тишина
Технический редактор Р. Орлова
Корректор Т. Ключарева

Подп. к печ. 3/V—65 г. Форм. бум. 70×90/32 Печ. л. 9,69
(Условные 11,33) Уч.-изд. л. 10,11 (включ. вкл.) Тираж 6000
Изд. № 1091 Т. п. 65 г. № 1134 Зак. 18 Цена 61 к.

Издательство «Музыка»,
Москва, набережная Мориса Тореза, 30

Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
11	10 сл.	транспортирование	транспонирование
15	15 сл.	1960	1906
100	сноска, 3 сл.	раз	раз
144	9 сл.	f	d
300	12 сл.	смещение	смещение
306	13 сл.	Шенберг,	Шенберг
307	1 сл.	инструментатор, и будущего	инструментатор, и предвестники будущего

Зак. 6593/18.