

притягивает и завораживает, с ней хочется говорить «по душам», ведь за излишней, на первый взгляд, сложностью кроется простота, за кажущейся надуманностью — вечный поиск истины...

### Список литературы

1. **Долинская Е.** Николай Метнер. Монографический очерк. — М.: Музыка, 1966. — 192 с.
2. **Каратыгин В.** Метнер // **Каратыгин В.** Жизнь и деятельность. Статьи и материалы. — Л.: Академия, 1927. — Т. 1. — 262 с.
3. **Лобанова М.** Музыкальный стиль и жанр. История и современность. — М.: Сов. композитор, 1990. — 223 с.
4. **Метнер Н.** Муза и мода. — YMCA-PRESS, 1978. — 156 с.
5. **Метнер Н. К.** Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек / Сост. М. А. Гурвич, Л. Г. Лукомский; вступ. статья, коммент. П. И. Васильева. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1979. — 71 с.
6. Н. К. Метнер. Письма / Сост. и ред. З. А. Апетян. — М.: Сов. композитор, 1973. — 615 с.
7. **Попова Н.** Фортепьянные сонаты Шумана. — М.: Музгиз, 1959. — 71 с. с нот. илл.
8. **Фрейд З.** О психоанализе // **Фрейд З.** Психология бессознательного: Сб. произведений. — М.: Просвещение, 1990. — С. 346–381.
9. **Юнгрен М.** Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера. — СПб: Академический проект, 2001. — 288 с.
10. A history of western music. — Part V: Music in the modern age / Edited by F.W. Sternfeld. — London: Weidenfeld & Nicolson, 1973. — 515 P.

Tatiana MELIKOVA

## Alfred Brendel about the four prejudices that prevailed against Schubert's music

Австрийский пианист Альфред Брендель известен во всем мире не только своим исполнительским мастерством, но и оригинальными взглядами в области музыкального искусства. Центральной фигурой в его литературных опусах является Шуберт. Опровергая ряд предрассудков, мешавших восприятию его музыки, Брендель открывает для себя истинного Шуберта.

The Austrian pianist Alfred Brendel is very famous in the world not only for his performing art, but also for his original thoughts about music. His favourite composer is Schubert. In his essays Brendel tries to find the true Schubert through the several prejudices that prevailed against Schubert's music.

Татьяна МЕЛИКОВА

## Альфред Брендель о четырех предрассудках, мешавших восприятию музыки Шуберта

А что сказать про Шуберта? — он есть, и это большое счастье для нас.  
С. Рихтер [3, с. 235]

В декабре 2008 года завершилась исполнительская деятельность Альфреда Бренделя, состоялся последний сольный концерт выдающегося пианиста современности, знаменитого интерпретатора музыки венских классиков и композиторов-романтиков. В своем творчестве он предстает как многогранная личность исполнителя, музыкального писателя, поэта и даже художника.

Репертуар пианиста обширен, простирается от сочинений Баха, Бузони до Шёнберга, Стравинского, Берга, Мусоргского и Прокофьева. Однако преобладают в нем произведения Моцарта, Бетховена и Шуберта.

К 1952 году относится первая запись Бренделя — Пятый фортепианный концерт Прокофьева. Впоследствии были записаны фортепианные концерты и сольные пьесы

Листа, Моцарта, Шуберта, Шёнберга, а также все фортепианные произведения Бетховена, обеспечившие пианисту устойчивую репутацию в музыкальном мире. За один только сезон 1982/1983 годов он выступил с программой, включавшей все 32 фортепианные сонаты Бетховена. Состоялось 77 концертов в 11 городах Европы и Америки. Брендель был первым пианистом после легендарного Артура Schnabel, исполнившим цикл сонат Бетховена в Карнеги-холл. В последние годы Альфред Брендель занимается с молодыми пианистами, выступает в ансамбле с сыном, виолончелистом Адрианом Бренделем.

Талантливый, тонкий музыкант, Брендель является человеком широкого кругозора. Им написаны статьи, книги.

Автор каденции для Фортепианного концерта ре минор Моцарта,

Альфред Брендель — обладатель множества премий и наград: гран при Общества Листа (Grand Prix of the Liszt Society), студии «Граммофон» (the Gramophone Award), Британской музыкальной ассоциации (the British Music Association) и многих других. В 2004 году Бренделю была присуждена премия Эрнста Сименса — одна из наиболее престижных мировых музыкальных наград.

Сочетание в одном лице музыканта-исполнителя и музыкального писателя встречается не так уж редко. Статьи о музыке оставили Р. Шуман, Ф. Лист, Ф. Бузони, А. Корто, среди современников Бренделя — И. Гофман, Н. Перельман, Г. Нейгауз, Н. Голубовская, С. Фейнберг, В. Маргулис и другие.

Литературная ипостась исполнителей позволяет нам более углубленно изучить особенности миро-

восприятия, эстетические взгляды, круг художественных предпочтений замечательных музыкантов. В наследии Бренделя есть статьи о музыке Моцарта, Бетховена, Шуберта, Листа, Бузони, Баха, Шёнберга и других композиторов. Его эссе появлялись в качестве комментариев к собственным аудиозаписям. Аннотирование концертных программ также вошло в традицию пианиста. В них раскрываются не только особенности фортепианного стиля исполняемых произведений, но также поднимаются важные вопросы, связанные с более широким спектром музыкально-эстетических проблем. Творчество каждого из композиторов для Бренделя — целый мир, оживающий не только в живом звучании, но и в постоянных размышлениях.

Пианист любит рассуждать о художественных достоинствах и безграничности выразительных возможностей своего искусства. Его взгляды по самым разнообразным вопросам фортепианного исполнительства изложены в многочисленных статьях и интервью. Среди изданий его литературных работ назовем сборники: «Musical Thoughts and afterthoughts» (1976, 1982), «Music sounded out» (1990), «On music» (2001), книгу интервью «The Veil of order» (2002)<sup>1</sup>.

\* \* \*

Наиболее подробны и содержательны рассуждения Бренделя о Шуберте. Автор пишет не только о проблемах фортепианного стиля композитора с точки зрения современного исполнителя, но и выступает с позиций историка музыки. Брендель решительно опровергает четыре предрассудка, долгое время, по его мнению, мешавших полноценному восприятию Шуберта<sup>2</sup>. Вот они:

- 1) «Стиль Шуберта не развивался»;
- 2) «Шуберт моделировал свои сонаты по образцу Бетховена и потерпел неудачу»;
- 3) «Шубертовская музыка напо-

минает мягкие, успокаивающие линии австрийского ландшафта»;

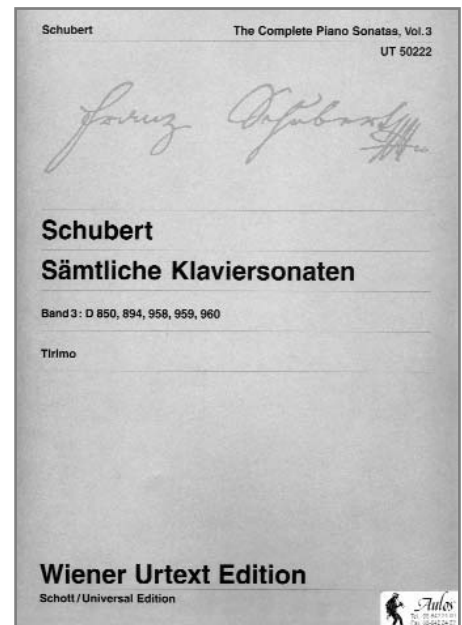
4) «Шубертовские фортепианные сочинения непианистичны» [4, с. 57–74].

Как пишет Брендель, творчеством Шуберта долгое время пренебрегали, по целому ряду причин: «Шуберт не был ни концертным исполнителем, ни педагогом, который бы передавал традицию исполнения, его внешность не была располагающей и не имела даже тени самоуверенности. В нем не было зримого признака гения» [4, с. 73].

Инструментальные сочинения Шуберта при жизни композитора по большей части не издавались и не исполнялись. Лишь три фортепианные сонаты были опубликованы при жизни Шуберта в период с 1826 по 1827 год: соната № 16, D 845; № 17, D 850 и № 18, D 894<sup>3</sup>. Более того, некоторые из его инструментальных сочинений исполнялись с купюрами (например, Большая симфония C-dur, первое полное исполнение которой состоялось лишь в 1850 году), печатались с огромным количеством неточностей, иногда даже не в оригинальной тональности<sup>4</sup>. Сравнимая Шуберта с Бетховеном, Брендель говорит о том, что Шуберт не был корректором своих сочинений. И если Бетховена называли «плохим корректором», то первые печатные издания инструментальных сочинений Шуберта в сравнении с рукописью композитора имеют еще большее количество несоответствий, вплоть до пропусков в тексте. Даже полный текст фантазии «Скиталец» был восстановлен лишь в конце XX века. Еще один пример — соната op. 42<sup>5</sup>, которую, к сожалению, невозможно восстановить с необходимой точностью из-за отсутствия рукописи. По этой причине исполнителям приходится досочинять 4 такта, которые были по ошибке пропущены в первой вариации медленной части сонаты.

Проблема печатных изданий фортепианного наследия Шуберта

и в наше время не решена окончательно<sup>6</sup>. Думается, именно поэтому проблема точного воспроизведения авторской рукописи стоит для пианистов особенно остро. Брендель пишет о целесообразности использования лишь нескольких изданий, которые, по его мнению, являются относительно надежными. Среди них уртекстовые издания: Henle Verlag, Wien Universal Edition, а также Bärenreiter Verlag и Oxford University Press. Кроме того, уже после публикации цитируемой статьи о сонатах Шуберта в 1974 году, в 1996–1999 годах вышло в свет еще одно уртекстовое издание фортепианных сонат Шуберта в трех томах, осуществленное Марино Тиримо [6], в котором помещена аннотация Альфреда Бренделя. Пианист пишет о том, что это издание является, без сомнения, «наиболее аккуратным и понятным в текстовом отношении» [6, с. IV].



Остановимся подробнее на вопросе изданий фортепианных сонат Шуберта. Существует 21 исполняемая соната из 23, написанных Шубертом, но, как можно установить из его собственной нумерации, их может быть еще больше. Например, соната D 537, четвертая из уцелевших сонат, в нумерации

<sup>1</sup> Все переводы цитируемых статей сделаны мною. — Т. М.

<sup>2</sup> В таком подходе к пониманию творчества отдельно взятого композитора А. Брендель следует примеру составителя нескольких сборников, посвященных педагогике Ф. Листа — Лине Раманн, которая, как и Брендель начинает свое повествование о Листе, опровергая некоторые предрассудки.

<sup>3</sup> Нумерация сонат дана по уртекстовому изданию Schubert F. Sämtliche Klaviersonaten [6], а также по каталогу О. Дойча.

<sup>4</sup> Как указывает в своей статье А. Брендель, большинство экспромтов композитора были опубликованы лишь спустя 10 лет после смерти Шуберта, причем издатель изменил размер и тональность экспромта № 3, опубликовав его в соль мажоре вместо соль-бемоль мажора, и, кроме того, пропустил несколько повторений в экспромте из op. 142.

<sup>5</sup> Речь идет о сонате № 16, a-moll D 845, которая впервые была опубликована в 1826 году под опусом № 42.

<sup>6</sup> Об этом говорил также Пауль Бадура-Скода, мастер-класс которого проходил в Санкт-Петербургской консерватории осенью 2007 года. Подобно своему коллеге, Брендель очень трепетно относится к авторскому тексту. А. Брендель и П. Бадура-Скода несколько лет подряд проводили совместные мастер-классы, о чем рассказывал Бадура-Скода, и о чем пишет в своих статьях Брендель.

композитора обозначена как № 5. Первая соната D 157 E-dur была создана Шубертом в возрасте 18 лет (1815), в то время как его последняя соната (D 960) была закончена в сентябре 1828 года, за два месяца до смерти. Как уже упоминалось выше, при жизни композитора были опубликованы лишь три сонаты. В период с 1829 по 1861 годы было опубликовано еще 10 сонат. В 1888 году, когда издательство Breitkopf & Härtel выпустило серию «Complete Works of Schubert» (AGA), были напечатаны еще 4 сонаты. И лишь в 1897 году в рамках очередной серии были опубликованы еще 5 из оставшихся 6-ти сонат. Однако некоторые из этих сонат были напечатаны не полностью либо потому, что Шуберт их не закончил, либо по причине потери части автографа, либо в связи с тем, что одна из частей сонаты была опубликована как самостоятельная пьеса.

Один из биографов Шуберта — Морис Браун (Maurice J. E. Brown) в своем исследовании о Шуберте [5] возвращает некоторые отдельные части сонат, восстанавливая их правильное местоположение в цикле. Как следующий этап можно оценить появление в конце 1970-х годов нескольких каталогов сочинений Шуберта, где также делается попытка вернуть отдельные части сонат в соответствующие циклы<sup>7</sup>.

Бренделя волнует также проблема восприятия музыки Шуберта, признание его не только как создателя миниатюр, но и как мастера крупной инструментальной формы. Прижизненные для австрийского композитора «шубертиады» давали основание друзьям и почитателям Шуберта считать его гениальным в песенном жанре (они регулярно слушали его в исполнении Иоганна Фогля). И лишь немногие из окружающих Шуберта знали его как великолепного инструментального композитора. В то время не было традиции исполнять в концертах целиком такие крупные сочинения, как сонаты. Во время частных встреч предпочитали играть вариации или легкие для восприятия танцевальные пьесы, фортепианные дуэты. Поэтому сонаты Шуберта почти не были

известны, практически не издавались, и окружающие Шуберта музыканты воспринимали его либо как «гениального композитора в жанре песни», либо как миниатюриста, который в силу своей молодости не способен быть мастером крупной формы. Шуберт умер на 31-м году жизни, и его современникам было трудно осознать, что он смог достичь величия творца в столь молодые годы<sup>8</sup>.

В противовес многим суждениям, Брендель считает, что «почти все инструментальные сочинения Шуберта обладают одинаково высоким уровнем законченности» [4, с. 58]. По мнению пианиста, исключением можно считать лишь несколько пьес, написанных для виртуозного показа в концертном зале (некоторые скрипичные сочинения, а также вариации на тему «Засохшие цветы»).

И хотя позиция Бренделя отличается от большинства музыковедческих работ, среди европейских коллег пианиста в конце XX — начале XXI веков такие утверждения по отношению к инструментальной музыке Шуберта встречаются достаточно часто. Один из примеров — вступительная статья Мартино Тиримо к уртекстовому изданию полного собрания фортепианных сонат Шуберта<sup>9</sup>. Тиримо начинает свою статью с утверждения о том, что лишь мало информированные музыканты сегодня будут спорить с тем, что фортепианные сонаты Шуберта являются величайшим вкладом в историю музыки после сонат Бетховена (см. 2-й предрассудок). В наши дни большинство музыкантов признает величие инструментального наследия Шуберта. И Брендель убежденно пишет о Шуберте как об одном из «превосходнейших мастеров в жанре сонаты», как о «величайшем фортепианном композиторе», который лишь в середине прошлого столетия был признан таковым, благодаря выдающемуся исполнителю и педагогу Артуру Шнабелю (Австрия) и Эдуарду Эрдманну (Германия)<sup>10</sup>.

Известно, что многие современники Шуберта не до конца осознавали стилистическое сво-

еобразии его музыки (см. 3-й предрассудок), воспринимая ее сквозь призму то уходящего классицизма, то зарождающегося романтизма. Так, любителям классицизма музыка Шуберта казалась излишне экспансивной или, например, статичной, часто непредсказуемой или вступавшей «в противоречие с бетховенской мощью формы или ясной простотой музыки Мендельсона» [4, с. 73], в то время как любители романтической музыки «не поощряли использование известных общепринятых музыкальных форм» [4, с. 73]. По мнению Бренделя, недопониманию многих сочинений композитора послужил ряд объективных обстоятельств: «Шубертовские фортепианные сочинения часто превосходили возможности современных ему инструментов, так же, как Большая симфония C-dur превосходила размеры и исполнительские возможности современных ему оркестров. Исполнение множества фигураций трудного и не доставляющего удовольствия аккомпанемента в ее финальной части вызвало волну протеста среди вторых скрипок» [4, с. 73]. Кроме того, инструментальные сочинения композитора не отвечали пристрастиям современной публики Вены 1820-х годов, которая обожала все «беззаботное», подобно операм Россини и Доницетти. Не удивительно, что, когда в 1839 году состоялось исполнение двух частей Большой симфонии C-dur, между ними прозвучала ария Lucia di Lammermoor.

Инструментальная музыка Шуберта долгое время по большей части не была широко известной. В XIX веке ее часто критиковали за структурную слабость, плохую контрапунктическую технику, иногда за чрезмерно длинные построения. Проверг такие суждения А. Дворжак, опубликовав одну из своих статей о Шуберте в американском журнале [7], в котором писал, что мастерство формы пришло к Шуберту спонтанно. По мнению Дворжака, это подтверждают его ранние симфонии. «Чем больше я их изучаю, тем больше я удивляюсь», — писал о них великий чешский композитор. По мне-

<sup>7</sup> В этом ряду нужно отметить, что упоминаемое выше уртекстовое издание сонат Шуберта с комментариями и вступительной статьей Мартино Тиримо является первым, где все сонаты опубликованы в хронологическом порядке.

<sup>8</sup> Об этом свидетельствует надпись на надгробном камне Шуберта, которая говорит о несбывшихся надеждах в отношении его композиторского творчества: «Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz, aber noch viel schönere Hoffnungen»: «Музыкальное искусство похоронило здесь богатое достояние, но еще более прекрасные надежды».

<sup>9</sup> Schubert F. Sämtliche Klaviersonaten. Wien. 1996–1999. [6, с. VI–XXXIV].

<sup>10</sup> Эдуард Эрдманн (1896–1958) — немецкий пианист и композитор, который наряду с современной музыкой постоянно исполнял фортепианные сочинения композиторов-романтиков. Подобно А. Шнабелю и М. Юдиной, особое место в его репертуаре в 1930–1940-е годы занимают сонаты, экспромты ор. 90 и Немецкие танцы D 790 Ф. Шуберта.

нию Дворжака, шубертовский стиль был слишком индивидуальным для того, чтобы претерпевать большие изменения. Так, образцы полифонического письма Шуберта хоть и отличаются от образцов Баха или Бетховена, но от этого они не становятся менее восхитительными. Большое значение имеет то, что многие великие композиторы XIX века, такие, как Шуман, Мендельсон, Лист, Брамс и Дворжак полностью признавали Шуберта как мастера инструментальной музыки, иногда оценивали его инструментальные сочинения даже выше, чем песни. В этом же русле можно рассматривать суждения исполнителей, среди которых Альфред Брендель занял особое место.

Интересным является тот факт, что и в России фортепианное наследие Шуберта получило должное признание лишь во второй половине XX века<sup>11</sup>. Убежденным пропагандистом его музыки в России стал Святослав Рихтер, который, несмотря на удивление коллег, смело включил сонаты и другие фортепианные сочинения Шуберта в свой репертуар<sup>12</sup>. «...Шуберта почти не играли и не пели, — вспоминает пианист. — В репертуаре пианистов он занимает скромное место. Они охотно исполняли экспромты, на худой конец фантазию “Скиталец”. Казалось, никто никогда не слышал о сонатах. Впрочем, до Артура Schnabelя так же обстояло дело и на Западе. Я первый в СССР взялся играть их, и, когда это случилось в первый раз, меня сочли безумцем» [3, с. 62]. Однако первый же концерт Рихтера из произведений Шуберта имел большой успех сначала в России, а потом и в Европе.

Этим опровергается четвертый предрассудок. В своем исследовании феномена Шуберта Брендель выдвигает многие важные проблемы, возникающие в процессе исполнения его музыки. Среди них: нотация Шуберта, особенности педализации, звучание шубертовского фортепиано. Рассматриваются также вопросы композиции, необходимости повтора экспозиционного раздела в сонатной форме и т. д.

Остановимся подробнее на проблеме шубертовской нотации. В своем эссе Брендель рассматривает характерную для Шуберта запись тремоло наиболее простым способом, редкое обозначение педали и особое отношение к записи триоли и пунктира. По мнению Бренделя, шубертовская нотация во многом старомодна, но это не исключает многочисленных искажения ритма в его произведениях. Примером может быть соотношение триоли и пунктира с характерным для композитора приспособлением пунктира к триоли, в противоположность редко исполняемой полиритмии. В этом смысле мы снова можем указать на некоторые параллели с другими композиторами-романтиками. Триоли с пунктирами совмещали также Шуман («Новеллеты»), Шопен («Полонез-фантазия») и другие композиторы.

Особое значение имеет педализация в фортепианных сочинениях Шуберта. Порой из-за ее отсутствия в нотном тексте пианист играет без педали, и это может исказить смысл. В исполнении фортепианных сочинений Шуберта, как считает Брендель, очень важна «контролируемая, благородно и

вдохновенно используемая педаль» [4, с. 67], которая не только способствует певучему звучанию рояля, но и продлевает звучание шубертовских басов.

Брендель называет шубертовскую нотацию технической<sup>13</sup>, т. е. обозначающей «как долго палец должен или может оставаться на клавише» [4, с. 67]. Нотация Шуберта во многом зависит от особенностей фортепиано того времени. Шуберт и Бетховен писали для венского Hammerflügel (молоточкового фортепиано). У этих инструментов была мелкая клавиатура, где клавиши легче, короче и немного уже и требовали более легкого прикосновения, чем современные рояли<sup>14</sup>.

Результатом стало богатое звучание, весьма «пронзительное» в верхнем регистре, но с относительно недолгой продолжительностью, в то время как нижний регистр имел «серебристую ясность» и не звучал плотно. Это звучание нижнего регистра особенно обожал Шуберт в своих песенных аккомпанементах, но оно не может быть воспроизведено удовлетворительно на современных роялях<sup>15</sup>.

В целом Шуберт сочинял в рамках 6-ти октав, но иногда превышал этот диапазон (например, в сонате D 575 II часть, т. 30; D 625 III часть, тт. 40, 102; D 664 III часть, т. 201 и D 960 II часть, т. 71) и весьма вероятно, что в других местах он бы предпочел использовать ноты также сверх этого диапазона, особенно в басу<sup>16</sup>.

Интересным моментом для понимания инструментальной музыки Шуберта является постоянное сопоставление его с Бетховеном и Моцартом. Г. Коган говорил о том,

<sup>11</sup> Одним из пианистов, исполнивших Шуберта в начале XX века был С. С. Прокофьев. В 1918 году он сделал переложение вальсов Шуберта в четыре руки. Впервые Прокофьев сыграл их в 1920 году в США, объединив избранные вальсы в сюиту для фортепиано в две руки. В 1927 году в Москве состоялась премьера сюиты для двух фортепиано в четыре руки, которую Прокофьев исполнил вместе с С. Е. Фейнбергом. В этом же году состоялось исполнение в Петербурге с А. Д. Каменским.

<sup>12</sup> Одной из первых в России начала исполнять фортепианные сочинения Шуберта (в том числе сонаты) М. Юдина.

<sup>13</sup> Брендель выделяет два метода нотации: музыкальную и техническую. При помощи первой композитор указывает, «как долго должна длиться нота», второй указывает, «как долго палец должен или может оставаться на клавише» [4, с. 68].

<sup>14</sup> Таким образом, быстро повторяющиеся аккорды, октавные пассажи и широко разбросанные аккорды исполнять было намного легче. Как правило, в верхнем регистре фортепиано, начиная от «фа» первой октавы и выше, каждая клавиша имела три струны, сделанные из железа, в то время как струны более низкого диапазона были из меди и не слишком сильно натянуты. Рояли были относительно длинными — 2,5 метра, благодаря чему тонкие, слабо натянутые струны могли удерживать высоту, поскольку инструмент делался полностью из дерева без металлических креплений.

<sup>15</sup> Действительно, играя низкие и густые аккорды на современных инструментах, следует избегать сильного прикосновения, особенно в динамических оттенках *ff* или более. Ясность молоточкового фортепиано в этом регистре и меньшая протяженность звука в скрипичном ключе позволяли использовать правую (удерживающую) педаль на большее количество тактов, чем на современных роялях, где такое же употребление педали создает впечатление грязного звучания.

Всегда было две педали, соответствующие нынешней правой и левой педали, иногда три (правая — удерживающая звук, левая — *una corda* и средняя — демпферная, или модератор), но часто даже больше (от 4-х до 6-ти, с их помощью достигались специальные эффекты, такие как часто используемые тембры фагота, люти или цимбал и барабанов и т. д.).

И пианино, и рояли имели диапазон, который в целом простирался до 6-ти октав, от «фа» контроктавы до «фа» 4-ой октавы, хотя были и некоторые венские инструменты, примерно 1820-го года, с диапазоном 6,5 октав, включающие «до» 5-ой октавы.

<sup>16</sup> В одном интервью Брендель обращается к особенностям звучания бетховенского рояля Эрара 1803 года, который в настоящее время хранится в собрании музыкальных инструментов музея истории искусств в Вене. Брендель пишет о том, что его «звук, динамика и механика имеют поразительно мало общего с современными роялями» [2, с. 20–22]. Очень существенны различия в звуке — на этом рояле он более живой и гибкий, предполагает более разнообразное туше, звучание каждой ноты характеризуется отчетливой «атакой». Кроме того, инструменты того времени обладали значительными различиями в тембре басового, среднего и верхнего регистров. Таким образом, пианист приходит к выводу, что исполнение сочинений Бетховена на современном рояле — это своего рода транскрипция.

что «соната Бетховена — это здание, а соната Шуберта — это дорога». Для Бренделя Бетховен и Моцарт — архитекторы<sup>17</sup>, в то время как Шуберт — «лунатик»<sup>18</sup> (имелись в виду различия особенно-стей их композиторского мышления). Сравнивая Шуберта с Бетховеном, Брендель пишет, что у Бетховена все очень логично и на структурном, и на гармоническом уровне, когда ожидания слушателя всегда оправдываются. У него все, казалось бы, предсказуемо, в то время как у Шуберта все не только не предсказуемо, а порой даже нелогично. Это могут быть и внезапные гармонические сопоставления, уходы в далекие тональности. В сравнении с Бетховеном сонаты Шуберта могут показаться «бесформенными, слишком длинными, слишком лиричными и гармонически слишком терпкими» [4, с. 62]. В сонатах Шуберта нет бетховенской мотивной работы. Композитор не только изменял пропорции разделов формы, он в значительной степени расширил эмоциональный диапазон инструментальной музыки. Финалы его сонат отчетливо различаются по характеру. В сонатной форме у Шуберта не стояло задачи противопоставлять главную и побочную партии, точно соблюдая их тональное и образное соотношение. У него это разные миры, которые не обязательно должны быть контрастны по отношению друг к другу. Они могут быть представлены в музыке Шуберта разными сторонами лирики, как это происходит в первой части сонаты B-dur. В этом смысле соната Шуберта — это *путешествие по различным мирам*. Причем путешествие это вовсе не предполагает полного отсутствия сопряжения между разделами. Темы могут быть связаны между собой как идеей монотематизма, так и схожим ритмом, интонацией, одна тема может быть вариантом предыдущей и т. д.

По наблюдению Бренделя, музыкальное письмо Шуберта — ме-

нее закономерное, чем у Бетховена, в нем больше случайного, эпизодического, импровизационного: «... в бетховенской музыке доминирует техника мотивной работы, динамизм которой организует не только тематические элементы, но и форму частей в целом. Кажется, он как будто намеревается создать самую твердую интеллектуальную основу для того, чтобы сделать все содержательные моменты (эмоциональный характер музыки) настолько определенными (конкретными), насколько это возможно. Шуберт гораздо больше доверяет прямоте своих эмоций» [4, с. 62]. В противовес архитектурной выверенности бетховенского письма, у Шуберта есть что-то обезоруживающе-наивное. Причем его наивность и простота не должны превращаться в упрощенность исполнительской трактовки: «принять всеобъемлющую простоту как кардинальное достоинство Шуберта для исполнителя означает принять сверх-упрощение; это может превратить музыку великого композитора в малозначительное явление» [4, с. 62–63]. В то же время шубертовская наивность оставляет место для «изумительного разнообразия настроений, красок и оттенков». По мнению Бренделя, музыка Шуберта, несмотря на ее удивительный эмоциональный диапазон, остается таинственным образом неуловимой.

Разнообразие настроений шубертовской музыки во многом обусловлено многочисленными вариантами одной и той же темы (см. Экспромты As-dur op. 142, c-moll op. 90; финал сонаты B-dur и другие). Опровергая третий предрассудок («Шубертовская музыка напоминает мягкие, успокаивающие линии австрийского ландшафта»), Брендель пишет о том, что композитор очень редко бывает сентиментальным и обладает широким диапазоном экспрессии. Еще Артур Шнабель отмечал, что «Шуберт был не только мелодис-

том, но автором поистине драматических сонат» [4, с. 62–63]. Подобно Веберу, Шуберт в различных сочинениях использует динамические оттенки от *fff* до *ppp*. Пример использования тишайшей звучности — последняя фаза разработки в первой части сонаты B-dur, где видоизмененная тема главной партии звучит в высоком регистре на *ppp*<sup>19</sup>. Для Шуберта характерны не только мощные, но и тишайшие кульминации. Такое богатство динамических оттенков свидетельствует о «страстной приверженности композитора к экстремальному, всепоглощающему шепоту и взбешенному крику» [4, с. 65].

Шубертовский фортепианный стиль «как будто происходит из глубины самого фортепиано. Однако его музыка не идеализирует ни гибкость исполнителя, ни ограниченные возможности инструмента» [4, с. 66]. Нельзя не согласиться с Бренделем, что в фортепианных сочинениях Шуберта ощущается тончайшее чутье возможностей этого инструмента.

Интересна мысль о том, что шубертовский фортепианный стиль «не менее оркестровый, чем вокальный». В музыке Шуберта можно услышать не только звучание различных тембров солирующих оркестровых инструментов, но и наполненное звучание *tutti*. Это может быть звучание, подобное ансамблю или же целому оркестру. Оркестровый стиль фортепианного Шуберта выражается не только в изысканной дифференцированности музыкальной ткани, но также в использовании таких приемов оркестрового письма, как тремоло, быстрое движение октавами, репетиции. Мнение о том, что Шуберт мыслил оркестрово, высказывал и С. Рихтер. В краткой характеристике собственной записи одной из сонат Шуберта Рихтер отмечает, что в местах *ff* «рояля как-то не хватает», аргументируя это тем, что «Шуберт мыслил оркестрово» [3, с. 372].

<sup>17</sup> В статье «Исполнитель Моцарта советует сам себе» (см.: [1, с. 10]) Брендель сравнивает Моцарта, Бетховена, Гайдна и Шуберта, говоря о том, что архитекторы Моцарт и Бетховен расположились «между первооткрывателем и искателем приключений Гайдном и сомнамбулическим Шубертом». (Акопян в своей статье заменяет понятие «лунатик» на «сомнамбулизм»). Таким образом, Шуберт для Бренделя как явление в истории музыки знаменует собой начало другой музыкальной эпохи, в которой закономерность и четкость мышления творца сменяется очарованием непредсказуемости и импровизационности.

<sup>18</sup> Такое определение музыки Шуберта вовсе не является негативным. В суждениях Бренделя порой встречаются категоричные формулировки, требующие более глубокого осмысления. Примером может служить уже упоминавшееся выше определение метода сочинения Шуберта подобно «лунатику». Другим примером категоричных формулировок является определение «маньяк акцентов». Для пианиста одной из трудностей является понимание шубертовских акцентов, которые часто противоречат певучему характеру его музыки. Не удивительно, что многие пианисты порой пренебрегают авторскими указаниями акцентов, предпочитая их нивелировать, сглаживать.

<sup>19</sup> Разделы *pianissimo*, которые играют в драматургии сонаты важную роль, появились в сочинениях Шуберта не случайно. В своей статье о музыкальных характерах в фортепианных сонатах Бетховена (см.: [1, с. 14]) Брендель пишет о том, что такое отношение к динамике *pianissimo* появилось в музыке Шуберта, как результат влияния Вальдштайн-сонаты (op. 53) Бетховена, в которой все части сонаты вырастают из *pianissimo*. Причем *pianissimo* Бетховена — это почти всегда *pianissimo misterioso*, в то время как *pianissimo* Шуберта — это *pianissimo espressivo*.

Многие положения о музыке Шуберта в оценке Бренделя звучат впервые. Они способны значительно изменить отношение исполните-

лей к инструментальной музыке композитора. Несмотря на то, что некоторые позиции выдающегося музыканта можно оспорить, глав-

ные из них подтверждаются логическими доводами Бренделя и его колоссальной исполнительской практикой.

### Список литературы

1. **Акопян Л.** Альфред Брендель — музыкальный эссеист // Музыкальная академия. — 2007. — № 1. — С. 8–23.
2. **Майкапар А.** Альфред Брендель — новая венская фортепианная школа // Музыкальная жизнь. — 1988. — № 11. — С. 20–22.
3. **Рихтер С.** Диалоги и дневники. — М., 2003. — 480 с.
4. **Brendel A.** Schubert's piano sonatas, 1822–1828. Musical Thoughts and afterthoughts. — New Jersey, 1976. — P. 57–74.
5. **Brown M.** Schubert. A Critical Biography. — London, 1958.
6. **Schubert F.** Sämtliche Klaviersonaten. Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G. Vol. 1. — Wien, 1996 — 222 p.; Vol. 2 — Wien, 1998. — 242 p., Vol. 3. — Wien, 1999. — 229 p. (1996–1999).
7. The Century Illustrated Monthly magazine. — New York, 1894.

Denis KRUTIKOV

## Creative, pedagogical and musical-educational activity of the Leningrad Guitarists in first half of the 20<sup>th</sup> century

*Истории гитары уделялось достаточное внимание, но не было исследований о деятельности подвижников гитары в Петербурге первой половины XX века. Гражданская война и Великая Отечественная война отодвинули назад развитие гитарного искусства. Как следствие этого, есть существуют неточности и упущения в историческом материале о гитарном исполнительстве. Гитарное искусство пропагандировалось такими музыкантами как Б. Асафьев и Б. Вольман. Их творчество имело важное значение для развития гитарного исполнительства в Ленинграде. В статье освещается деятельность музыкантов-гитаристов, а также первого ленинградского педагога по обучению игре на гитаре в системе государственного профессионального образования — П. И. Исакова.*

*Guitar histories the sufficient attention was paid, but has not been spent researches about activity of devotees of a guitar of Petersburg in first half of XX<sup>th</sup> century. Civil war and the Great Patriotic War have removed back development of guitar art. As consequence of it there are some discrepancies and omissions in a historical material guitar performance. Besides, guitar art was propagandised by such musicians as B. Asafiev and B. Volman which creativity has great value in development guitar performance in Leningrad. In article activity of these musicians and the first Leningrad teacher on training to game on a guitar in system of the state vocational training — P. Isakov is consecrated.*

Денис КРУТИКОВ

## Творческая, педагогическая и музыкально-просветительская деятельность ленинградских гитаристов в первой половине XX века

В начале XX века гитарное искусство принадлежало в основном сфере массовой самодеятельности. Обучение гитаристов проходило в частных музыкальных школах Петербурга, а также в объединениях и обществах гитаристов-любителей. Подвижники гитарного искусства популяризировали инструмент благодаря своей творческой деятельности, которая явилась одним из основных факторов, повлиявших на становление гитарного искусства в Петербурге – Петрограде – Ленинграде в первой половине XX века. Благодаря их творчеству и энтузиазму в конце двадцатых годов были открыты классы гитары в музыкальных техникумах Ленинграда. Студентами становились учащие-

ся, которые прошли начальный курс обучения игре на гитаре в системе художественной самодеятельности (на заводах, фабриках, кружках).

Среди петербургских гитаристов предреволюционного периода, занимавшихся педагогической и концертной деятельностью, в первую очередь следует назвать **Василия Петровича Лебедева** (1867–1907). Получив музыкальное образование в Саратове, он самостоятельно научился играть на гитаре. Расцвет его творческой деятельности произошел в Петербурге, где он учился у гитариста и композитора И. Ф. Деккер-Шенка (1825–1899). Лебедев играл на шестиструнной гитаре с четырьмя дополнительными струнами и на

пятнадцатиструнной терц-гитаре. Его концерты способствовали популяризации шестиструнной гитары. Вместе с оркестром народных инструментов В. Андреева он участвовал в концертах на Парижской всемирной выставке в 1900 году<sup>1</sup>. Сольный концерт Лебедева произвел впечатление на парижскую публику, о чем писали газеты «Фигаро» (№ 186) и «Парижская газета» (№ 83) [5, стб. 984].

Василий Петрович руководил кружком любителей гитары. Репетиции проходили в его квартире еженедельно, на занятиях кружка любители знакомились с интересной музыкальной литературой, исполняли сложные пьесы; кружок способствовал обмену музыкальными впечатлениями. Среди его

<sup>1</sup> С 1898 года В. П. Лебедев был преподавателем игры на народных инструментах в гвардейских полках петербургского военного округа под руководством известного балалаечника В. В. Андреева, а с 1899 года — преподавателем игры на гитаре в общественных классах педагогического музея.