

рой подъем – более активный – тоже возвращается к тонике *d-moll*. Тайнственные гармонии доминанты нереализованного фа-диез мажора, появляющиеся на *pp* в начале восьмого такта, таят в себе ожидание какого-то сдвига, надежду, но снова, более продолжительно находясь в неустойчивой неопределенности, приходят к исходному ре-минору (после речитатива баса).

Следующая попытка одолеть гнет судьбы приводит к наибольшим изменениям – ускорение движения, яркое звучание мажорного аккорда – и к кульминации в третьей четверти формы (23–24-й такты). Снова – возвращение к остинатному *ре-ми*, *ми-фа* на фоне сумрачных минорных трезвучий, сползающих вниз по хроматизму. И наконец – светлая фраза верхнего голоса, которая по указанию Дебюсси должна звучать «как нежное и печальное сожаление», поддержанная легатным движением секстаккордов; перекрещивание этих линий, последнее проведение остинатной фигуры в высоком регистре в октаву, огромное *diminuendo* и – как бы застывшая надолго пустота субдоминанты без терции медленно спускается глубоко вниз и разрешается в ре-минор, терция которого звучит на шесть октав выше.

Такое описание того, что происходит в музыке, не имеет смысла, но важно то, что необычайно скупыми средствами, в небольшой пьесе Дебюсси создает образ глубокой скорби и одиночества, и делает это настолько выразительно, что впечатление значительности происходящего – очень сильно и ярко.

ВАРИАЦИИ НА ВАЛЬС ДИАБЕЛЛИ БЕТХОВЕНА. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ¹

Необычна судьба «33-х вариаций на вальс А. Диабелли» ор. 120 – одного из наименее известных широкому слушателю фортепианных произведений позднего Бетховена. Редко исполняемое, непопулярное даже в среде пианистов, произведение это, вместе с тем, издавна вызывало восхищение мно-

¹ Фрагмент задуманного О. Г. Холодной обширного исследования.

гих больших музыкантов. Если, забегаая вперед, привести примеры наших выдающихся современников, достаточно назвать таких страстных почитателей *opus'a* 120, как Нейгауз¹, Рихтер, Юдина. Известно, как высоко ценил и пропагандировал эту музыку Ганс фон Бюлов, оставивший замечательную редакцию Вариаций. Из крупных зарубежных пианистов нашего века их активным «популяризатором» можно назвать Артура Шнабеля. И все же, хотя были, несомненно, в разных странах и другие, неизвестные нам музыканты, способные понять и полюбить это уникальное сочинение, можно предположить, что даже на родине Бетховена оно звучало не слишком часто. В нашей же стране в ранние послереволюционные годы Г. Г. Нейгауз был едва ли не первым и единственным пианистом, исполнявшим Диабелли-цикл на эстраде. В мои студенческие годы перед Отечественной войной мне ни разу не приходилось слышать их в концертах в Москве, хотя в 1933м году они были изданы у нас в Бюловской редакции. Позволю себе привести небольшой факт из собственной жизни. Отчетливо помню, как в марте 1945-го года, составляя мне «рабочий план», Г. Г. Нейгауз, спросил с какой-то особенной интонацией – неуверенной, почти просительной, и, одновременно, восторженной по отношению к музыке: «Хотите доставить мне большое удовольствие? Выгучите «33 вариации на вальс Диабелли», их никто не хочет играть...» – и посоветовал учить по редакции Бюлова. Незачем говорить о моей бесконечной благодарности ему за этот выбор, давший мне повод соприкоснуться с замечательной музыкой, до тех пор, к стыду моему, мне совершенно неизвестной, и в то нелегкое для нас всех время испытать на себе ее могущественное и благотворное воздействие.

В сезоне 1945/46 года Генрих Густавович исполнил Вариации на вальс Диабелли в Ленинграде. Этот концерт, посвященный памяти безвременно умершего его сына Адриана, по свидетельству присутствовавших на нем музыкантов

¹ Смотри страницу 47 данного издания.

был одним из лучших в жизни Нейгауза. Больше он никогда не играл Вариаций, и мне так и не довелось услышать их в исполнении этого замечательного художника, доходившего в музыке «до самой сути».

Во второй половине 40х годов в Москве появились новые исполнители Диабелли-цикла – Яков Зак и совсем молодая тогда Татьяна Николаева. Их интерпретация тех лет имела свои большие достоинства, но не осталась в памяти как целостная художественная концепция. Зрелого же исполнения Т. Николаевой, так же как и исполнения Святослава Рихтера и – в свое время – живого звучания Вариаций у М. В. Юдиной мне тоже не посчастливилось услышать. В последнее десятилетие, в связи с широко отмечавшимися у нас бетховенскими торжествами и с включением Диабелли-цикла в программу международного конкурса им. Бетховена, интерес пианистов к этому произведению несколько возрос. И все же хотелось бы, чтобы независимо от конкурсов и юбилейных дат эта необыкновенная музыка чаще звучала и стала источником радости и духовного обогащения для гораздо более широкого круга людей.

Удивительные предсказания будущего в средствах музыкальной выразительности Диабелли-цикла не раз привлекали внимание наших музыкантов-теоретиков. Так, в работе В. О. Беркова «О гармонии Бетховена. На путях к будущему» (сб. «Бетховен», вып. 1, ред. Н. Л. Фишмана, М., 1971) большой раздел посвящен анализу тонально-гармонических особенностей 33х вариаций. В том же сборнике многократные ссылки на *op. 120* есть в статье Ю. Н. Тюлина – в связи с описанием новых мелодических, ритмических, фактурных явлений в последних произведениях Бетховена. В недавно вышедшем очень интересном, талантливом очерке Игоря Жукова об интерпретации 33х вариаций гастролировавшим в Москве американским пианистом Леонардом Шуром («Советская музыка» за 1979-й год, №12), затронуты вопросы формы, агогики и т. д. Но к этой работе я вернусь позже. Здесь же хочу привести несколько слов из статьи М. П. Алексеева «Рус-

ские встречи и связи Бетховена», опубликованной в одном из первых сборников советской Бетховенианы – «Русской книге о Бетховене» (М., 1927). Рассказывая о переписке Бетховена с князем Голицыным по поводу пересылки в Россию партитуры «Торжественной мессы» и комментируя одно из писем Голицына к великому композитору, автор пишет следующее: «В постскрипуме шлется благодарность за присланные 33 вариации (ор. 120) на вальс Диабелли, выхваляется «богатство вдохновения и техника»... За этими «общими местами» скрывается ли подлинная дань восторга к Вариациям, которые лишь случайно не заняли одного из первейших мест в ряду Бетховенских произведений?». Что означает это «лишь случайно»? На этот вопрос трудно ответить однозначно, но ясно, что не только масштаб (около 50-ти минут музыки) или значительные пианистические неудобства стали причиной того, что одно из интереснейших, вершинных произведений Бетховена так редко звучит на концертной эстраде, как бы «отпугивая» пианистов своей недоступностью.

Трудность 33-х вариаций на вальс Диабелли, как и всего позднего творчества Бетховена, – это прежде всего трудность овладения духовной сущностью музыки, т. е. необходимость прочесть и понять единственную, только этой музыке присущую выразительность и передать в живом звучании отраженные в ней черты мировосприятия великого художника в самые сложные, наиболее трагические годы его жизни. Многим даже крупным исполнителям не хватает какого-то неуловимого контакта с этим высоким искусством, охватывающим необозримый круг явлений внешнего и внутреннего мира и соединяющим в себе несовместимые, казалось бы, противоположности. Для исполнения поздних *opus*'ов Бетховена в равной степени необходимо чувство меры, гармонии искусства и чувство безмерности, безграничности породивших его жизненных импульсов. Музыка последних произведений объективна, философична, обобщающа и, одновременно, абсолютно индивидуальна, открыта, как исповедь, т. е. субъективна, лична. Она требует подлинной, тончайшей психографичности, реакции на

каждое душевное движение, на самое незаметное дыхание, она не терпит ни одного пустого звука или безразличной интонации, и, вместе с тем, для неупрощенного произнесения ее необходимо сознание соприкосновения с чем-то необычайно значительным и возвышенным, как бы не покидающее музыканта ощущение вечности, беспредельности мира.

Выше уже говорилось о том, что проникновение в смысл творчества позднего Бетховена предполагает присутствие у исполнителя определенных качеств личности. Здесь хочется еще раз напомнить, что качества эти, помимо данного музыканту природой дарования, помимо органично воспринятого им в юности влияния определенной среды, или жизненных впечатлений, формирующих духовную культуру (т. е. восприимчивость к прекрасному, углубленность взгляда на окружающий мир, душевную тонкость, приверженность к добру в самом широком, в том числе и социально-этическом понимании этого слова) – помимо всех этих независящих от нас обстоятельств, качества личности, необходимые для исполнения последних произведений Бетховена воспитуемы общением с самой этой музыкой, возвышающей мысль и одухотворяющей творческое начало в человеке. У великого искусства надо активно выпытывать его тайну, его смысл, не довольствуясь приблизительностью, половинчатостью, полуправдой (т. е. удовлетворением эгоистической потребности в самовыражении) и, всегда помня о бесконечности процесса познания великих произведений искусства, сознавая невозможность абсолютного слияния с ними, все же постоянно стремиться к этой недостижимой высокой цели всякого исполнительства. (Имею в виду одухотворенное исполнение-сотворчество, продолжающее жизнь музыкального произведения и оберегающее его живой дух подобно тому, как люди в древности оберегали огонь.) Только осознавая огромную ответственность перед великим композитором и его музыкой, ради постижения глубины смысла которой не может быть в тягость никакое самое каторжное духовное усилие, можно создать действенную и прекрасную

концепцию поздних фортепианных произведений Бетховена – пожалуй, нет другой музыки, что так много теряла бы при неполноценной по смыслу игре. (Несколько более «вынослива» в этом отношении только 1-я часть 32-й Сонаты).

Что же касается *opus'a* 120, то внутренняя сущность именно этого произведения, его идея, тайна его индивидуальности может быть не сразу распознана отчасти из-за фрагментарности формы. При всей неповторимости и глубине каждой из последних сонат Бетховена непрерывное течение мысли в сонатном цикле в каком-то смысле более доступно расшифровке и непосредственному ощущению его исполнителем, чем подтекст стоящего особняком, огромного и несколько загадочного Диабелли-цикла.

Другим же, внешним, моментом, затрудняющим решение сложного образа До-мажорного колосса, может явиться легковесность самой темы-шутки. Она может настроить иного пианиста на «продолжение в том же духе», т. е. спровоцировать бездумное и однообразное подчеркивание в игре в первую очередь жанровости, излишне резвой танцевальности, моторности и привести к невольному подчинению всей выразительности Вариаций инерции движения.

Как же найти яркий и убеждающий в своей достоверности и силе образ этого сочинения, не упрощая его смысла и раскрывая перед слушателем все богатство и красоту его выразительных средств? В чем разгадка его радости, приподнятости его жизненного тонуса?

С одной стороны, безусловно, прав Г. Г. Нейгауз, давая в своей статье о Я. Заке определение «труднейших (во всех смыслах) 33-х вариаций Бетховена» как «произведения, проникнутого скорее духом гетевского мирозерцания, чем шиллеровского, более обычного у Бетховена и, может быть, именно потому особенно прекрасного и “всеобъемлющего”». С другой стороны, очень большое значение в *op.* 120 приобретает несколько чуждая великому олимпийцу способность Бетховена передавать в своем искусстве непосредственное ощущение радости жизни, буквально упоение радостью. Перед лицом

трагической судьбы гениального художника не надо забывать о необъятности его личности, поистине не знающей границ в сфере духа и наделенной от природы огромным запасом жизненной энергии. Радостью жизни вдохновлена музыка многих произведений раннего и среднего периодов творчества Бетховена, и чувство это всегда искренно, неподдельно, «заразительно». Огненный темперамент, буйство красок и движения, праздничная приподнятость, блеск и задор танцевальных ритмов, иногда какое-то великолепное лукавство или просто-народная грубоватость, юмор неожиданных ладогармонических сопоставлений, динамических акцентов, тембровых контрастов создают в его творчестве предыдущих лет яркие, впечатляющие образы радости во всем богатстве и многообразии оттенков этого чувства – от пасторальности и светлой лирики до стихийного веселья народных празднеств или мощного эмоционального подъема торжественных гимнов, утверждающих жизнь, борьбу, свободу, силу духа. В позднем творчестве Бетховена, наряду с такими частыми и такими прекрасными моментами высокого, просветленного чувства приятия мира, восхищения гармонией мироздания, вечной красотой природы, чувства как бы поглощающего и растворяющего в себе страдание человека, не перестает бродить и это «старое вино», т. е. не полностью покидает великого художника (и в Диабелли-цикле это выражено достаточно ярко) то стихийное ощущение полноты бытия, которое своей силой, действительностью и демократичностью может скорее вызвать ассоциацию с мироощущением Шекспира или с душевным складом тех далеких нидерландских предков Бетховена, среди которых жил, охраняя их, неумирающий дух Уленшпигеля.

Безусловно, эмоциональный и философский подтекст Вариаций на вальс Диабелли не исчерпывается этим ярким и непосредственным чувством жизнеутверждения, господствующим во многих вариациях цикла. Но без него невозможно создать их увлекательный и убеждающий в жизненной достоверности образ, т. е. передать в игре свойственное этому произведению многообразие и диалектическое един-

ство контрастных душевных состояний, богатство мыслей и настроений, разнохарактерность жанровых картин и фантастических образов. К музыке Диабелли-цикла особенно приложима высказанная однажды Нейгаузом на уроке глубокая и чрезвычайно важная мысль о том, что у Бетховена «перехлёсты жизненных волн» всегда вступают в борьбу с формой. Без способности исполнителя пережить всем существом эти «перехлёсты», т. е. загореться ими, а потом сдержать, обуздать их, Вариации могут превратиться в произведение скучное, рассудочное и бесконечное. (Именно так они иногда и звучат). Скрытое пламя эмоциональной накаленности не должно гаснуть ни в одной вариации: оно одухотворяет почти «мускульную» энергию движения в таких вариациях, как VI, VII и др., усиливает напряженность мрачных, таинственных гармонических блужданий в гениальной XX вариации, озаряет внутренним светом изумительную фугетту (XXIV). Наконец, это же внутреннее горение помогает с максимальной выразительностью передать смысл самого значительного, главного контрастного противопоставления, раскрывающего концепцию всего цикла и определяющего его кульминацию. Это – контраст ряда медленных минорных вариаций, уходящих в сферу скорбных размышлений, и противопоставленной им мужественной, волевой и активной двойной фуги в *Es-dur* – рожденного всем предшествующим развитием жизнеутверждающего философского итога всего произведения, синтеза его противоборствующих начал.

Понятно, как важно для исполнителя огромного и сложного вариационного цикла, в котором далеко не все «лежит на поверхности», умение охватить целое, т. е. найти единственное решение проблемы формы. От этого в значительной степени зависит действенность этой музыки, доступность слушателю ее смысла – т. е. ее жизнь. Поэтому прежде чем перейти к анализу отдельных вариаций – несколько слов о форме целого.

В упомянутых выше высказываниях музыкантов об *opus'e* 120 (имею в виде комментарии Бюлова и очерк И. Жу-

кова) намечены два в чем-то противоположных решения этой задачи. Бюлов в своих комментариях четко делит Диабеллицикл на несколько групп вариаций, а в примечании к XXIX вариации прямо называет *op. 120* «сонатой в форме вариаций». Справедливо подчеркивая масштабность и внутренний динамизм развития бетховенской мысли, эта тенденция к объединению отдельных вариаций-образов по тем или иным групповым признакам таит в себе опасность схематизации в исполнении, т. е. подчинения живого интонирования каждого эпизода определенному конструктивному принципу; это может привести к нивелировке, сглаживанию индивидуальных особенностей множества отдельных вариаций, не укладывающихся в рамки «групп» или «частей сонаты». Быть может, подобное опасение напрасно – ведь сами примечания Бюлова говорят о том, что этот большой музыкант вряд ли мог воспринимать форму «формально». Но неопытный исполнитель может оказаться во власти «магии слова» редактора и искать сходство там, где надо подчеркивать яркость индивидуальных различий. Ведь своими обозначениями темпов и характера Бетховен сам указал на разноликость 33-х вариаций. (В частности, в этом глубокое несходство их с *c-moll*’ным циклом 32-х вариаций, в которых сама природа музыки, построенной по принципу чаконы, часто требует именно единства характера и движения, т. е. исполнения ряда вариаций на одном дыхании. Впрочем, это само собой понятно.)

По иному решает вопрос создания исполнителем формы целого в Диабеллицикле И. Жуков. Явление формы он воспринимает, прежде всего, как свободно текущий во времени процесс развертывания мысли, как постепенное внутреннее «вызревание» «художественной конструкции». Вот два небольших отрывка из его очерка, посвященного, как уже говорилось, исполнению *op. 120* американским пианистом: «Шур с присущей ему ненавязчивостью <...> выстраивает единый «вариационно-архитектурный» ансамбль. Он счастливо избегает назойливой калейдоскопичности, фрагментарности, словно дезавуирует первоисходный смысл по-

нятия «вариации», подчиняя себя лишь одному – бетховенской мысли, непрерывно меняющейся, по выражению Романа Роллана, в бесконечном и таинственном становлении». Дальше – говоря об особом значении, которое пианист придает XX вариации, воспринимаемой в его исполнении как «некий стержень», как «контртема» – Жуков пишет: «И если до XX вариации пианист в той или иной мере отделял их (т. е. вариации) друг от друга, то теперь он практически не оставляет места цезурам – все насквозь пронизано какой-то особой стремительностью, импульсивностью, одухотворенностью. Так Шур, можно сказать, воздвигает колонны, на которые предстоит затем опереться могучему куполу фути».

Можно соглашаться или не соглашаться с отдельными частностями определений Жукова – они могут и должны быть субъективными у каждого музыканта; можно даже не разделять его (или Шура?) взгляда на роль XX вариации как «новой «точки отсчета» событий» (хотя и об этом стоит задуматься). Но нельзя не признать, что в его работе затронуты глубокие, сокровенные вопросы исполнительского творчества. И дело здесь, разумеется, не только в найденных автором очерка словах о музыке, избличающих в нем самом подлинного художника и способных поэтому вдохновить и многое подсказать исполнителю Диабели-цикла, – а в более глубоко и широком понимании современным музыкантом самой сущности и структуры этого произведения. (Отсюда и бóльшая точность и действенность его слов.)

В *opus*'е 120 отражены – в другом музыкальном жанре – те же сложные процессы формотворчества, которые происходят в последних сонатах Бетховена. Это не распад конструкции, а рождение новой формы высказывания, новой логики формы. И в необходимости интуитивного постижения внутренних закономерностей, создающих естественное развитие этой формы – одна из самых больших исполнительских трудностей Диабелли-цикла. Закономерности эти так же уникальны и изменчивы, как уникально в своем развертывании само это замечательное произведение, предска-

вающее наиболее сложные вариационные циклы будущего (а по неравнодушию концентрирующего в себе богатство явлений жизни взгляду художника на мир – родственное чем-то взгляду Мусоргского в «Картинках с выставки»).

Можно сказать, что объединение цикла в целостный живой организм достигается здесь путем разделения, разграничения вариаций-образов, т. е. через индивидуализацию, обогащение выразительности каждого отдельного эпизода; другими словами – динамичность развития целого полностью определяется глубиной раскрытия смысла каждой вариации. В таком решении формы нет никакого намека на допущение произвола исполнителя, якобы разрушающего конструктивную ясность классического построения. Это лишь подчинение исполнения заключенной в самой музыке необходимости бóльшей агогической свободы – прежде всего на уровне крупного дирижерского ритма. При ограниченном структурой темы объеме каждой вариации (исключением являются лишь немногие пьесы, в разной мере и по разным причинам разрывающие рамки этой структуры), т. е. при короткости жизни образов и при огромном их богатстве, создание целого представляется возможным лишь при соблюдении исполнителем двух элементарных условий. Первое – предельная отдача при исполнении каждой вариации, острота эмоциональной реакции на музыку, умение вскрыть «до дна» всю выразительность образа, заключенную в Бетховенском тексте. Второе условие, неразрывно связанное с первым, – это чувство меры времени в цезурах между вариациями, т. е. умение найти внутренне необходимое и в каждом случае разное дыхание между ними; другими словами – это способность к быстрым и кардинальным переключениям или медленным глубоким выдохам, к неожиданным и ярким сменам настроения; это умение преодолевать в себе, отмечать предыдущее эмоциональное состояние или мысль, увлекая слушателя в новые образные сферы – как в хороших фильмах с интенсивным развитием действия или в народных уличных представлениях эпохи Возрождения (разумеет-

ся, такое сравнение не имеет отношения к содержанию этих «сцен» и касается лишь динамики процесса).

По мере разбора произведения будет сделана попытка осмыслить с точки зрения исполнителя конкретные особенности этих связей и разграничений между вариациями, непосредственно формирующих цикл во время игры. В целом же – если без сожаления расстаться с идеей «сонатности» и вслушаться в музыкальный поток Диабелли-цикла – открывается объединяющая все произведение сложная, причудливая, зигзагообразная линия развития, устремленная к итоговой кульминации – фуге. Необычностью своего рисунка эта линия напоминает контур восхождения альпиниста к далекой вершине. На пути его возникает множество неожиданных преград, и открываются невиданной красоты ландшафты. И, подобно тому, как стремление к далекой сверкающей цели помогает мужественному человеку преодолевать опасности, поставленные перед ним природой гор, так предчувствие исполнителем яркой жизнеутверждающей кульминации XXXII вариации создает тот повышенный тонус, который необходим музыканту для естественного воплощения идеи и формы всего огромного цикла как единого целого. Можно провести аналогию между опасностью, встающей на пути альпиниста и неожиданным появлением минорной IX вариации – властной, строгой, как бы угрожающей поворотом в сферу трагического; с сияющей панорамой снежных вершин, уходящих в небо, можно сравнить XIV вариацию; гениальная XX вариация подобна таинственной бездне, перед которой в изумлении останавливается человек; если продолжить эти «высокогорные» ассоциации, можно уподобить ощущение музыкантом XXIV вариации тому чувству радости, которое испытываешь при виде цветущего куста, согретого теплом земли и солнца, на фоне вечных снегов.

Понятно, что такие сравнения – лишь попытка объяснить свободную, раскованную форму цикла, а не навязывание этих образов музыке, гораздо более разнообразной по жизненным ассоциациям и психологическому подтексту.

Все эти (и многие другие) «обрывы» поступательного, восходящего движения формы создают конфликтность развития и одухотворяют музыкальный поток. У этих «вторгающихся» образов есть своя кульминация – упоминавшийся уже долго длящийся уход в область глубокой печали, скорбных речитаций в трех медленных минорных вариациях перед фугой. Возвышенный строй этого минора; появление мощной торжествующей фуги *Es-dur*; чудо возвращения к основной тональности (для этой модуляции другого слова не подберешь) и заключительный медленный менуэт (разрешение напряжения, кода – прощание, уход) – венец этой великолепной формы и утверждение ее цельности.

Незачем объяснять, почему игра без повторений, практикуемая иногда в студенческом исполнении вариаций, гибельна для формы и с художественной точки зрения недопустима. В примечании к VI вариации Бюлов подчеркивает также «важность особого изучения соединительных тактов, всегда гениально задуманных у Бетховена» с точки зрения чисто эстетической.

Еще несколько общих слов об *op.* 120, не имеющих уже отношения к форме.

Элемент театральности, яркого динамизма в развертывании образов, явно присутствующий в драматургии Диабеллицикла, наводит на мысль (которую, впрочем, не хочу никому навязывать), что вариации на вальс Диабелли были Бетховену верным и добрым другом во время самых напряженных, героических его трудов. Годы их написания (1819–1823) полностью совпадают с годами написания Торжественной мессы, со временем работы над Сонатой *op.* 111 (окончена в 1822 году) и 9-й Симфонией (окончена в 1824 году). Можно думать, что это совпадение не случайно. Работа над вариациями на заданную тему как над формой, заключающей в себе элемент изобретательства, – к тому же формой, издавна любимой Бетховеном и полностью подчиненной его великолепному мастерству, – могла быть необходимой гениальному художнику как своего рода отдых, переключение, «разрядка» в его подвижничестве,

нечеловеческом труде. В работе над Диабелли-циклом великий мастер как бы оттачивал свой резец (или испытывал свой меч) – и радовался своему умению, как радуется делу рук своих кузнец или плотник, зодчий или ваятель. В результате этих «проб», этой вдохновенной игры ума и фантазии получилось грандиозное полотно, которое, говоря словами Бюлова, «отражает все черты Бетховенского творчества зрелых лет, в нем ярко проявляются все виды музыкальной мысли и чувства от возвышенного пафоса до едкого юмора. Ни один автор не дает нам такого блестящего доказательства не только не ослабевающей с годами, но даже возрастающей силы творчества» (Из первого примечания Бюлова к *op.* 120, М., 1933).

Величие Бетховена в «33-х вариациях на вальс Диабелли» выразилось в том, что на основе простой бытовой пьесы он создал такое огромное богатство образов, отразивших бесконечное разнообразие жизни и так далеко ушел от «первоисточника», – поднявшись от обыденного, шутки, до философских обобщений и высокой поэзии, – что можно только снова и снова удивляться огромности явления его гения и безграничной щедрости его созидательной силы.

Тема. Вальс Диабелли, предложенный им ряду композиторов как тема для коллективных вариаций, был поначалу, как известно, отвергнут Бетховеном. Впоследствии, однако, он сам вернулся к этой, говоря словами Бюлова, «довольно недурной пьеске, требующей живого ритма», видимо найдя в ней богатство возможности варьирования, в частности, неограниченность гармонического видоизменения второго и четвертого восьмитактов этой «простой репризной двухчастной формы» (так определяет форму темы Берков). Простая структура темы, состоящей из двух дважды повторяющихся шестнадцатитактных периодов, сохраняется в большинстве вариаций.

Не имея перед глазами подлинника Вальса, но зная доступные нам Сонатины Диабелли, можно с уверенностью сказать, что Бетховен полностью изменил характер пьесы, придав ей смысл и оттенок скерцо, шутки, даже гротеска. Живой

темп (*Vivace*), острые акценты на слабых долях такта и на слабых тактах, весь динамический облик темы – явно принадлежит Бетховену. Поэтому представляется неверным исполнение темы чуть замедленно, «вразвалку», неуклюже, как бы нарочито подчеркивая ее простоватость по сравнению с блеском следующих за ней Бетховенских вариаций. (Такое толкование роли темы, подкрепленное именно такой ее мотивировкой, приходилось слышать в студенческом исполнении Вариаций *op.* 120). Вероятно, лучше с первого звука найти повышенный тонус игры, зажечь ярко и сразу «огни рампы» этой поначалу просто веселой и жизнерадостной пьесы. Даже Бюловское указание метронома (такт = 80) кажется несколько замедленным; беру на себя смелость считать, что характеру, духу Бетховенского изложения темы Диабелли (ведь его тема – уже вариация на тему вальса) больше соответствует движение, при котором такт = 92. Этот темп, предполагающий дирижерский жест «на раз», представляется более естественным. В стремительном движении танца не хочется также слышать каких бы то ни было оттяжек, придыханий, удлинений сильных долей, якобы подчеркивающих упругость ритма и выразительность штриха. Фразировка темы – ее членение и объединение – очень ясно передается точным исполнением динамических указаний Бетховена, его акцентировкой; ее интонационная выразительность также достаточно ясно может быть передана средствами тембральных сопоставлений и динамических контрастов, без ритмических вольностей.

При быстроте движения и необходимости мгновенных эмоциональных переключений, создающих яркость, «зажигательность» образа темы-шутки, сама по себе эта динамическая и ритмическая точность в сочетании с частыми сменами касания к клавиатуре представляет немалую пианистическую трудность. На помощь пианисту приходит здесь, как и в исполнении всего цикла, соблюдение превосходной аппликатуры Бюлова, дающей сразу ясное представление о нужном звучании и пианистическом ощущении. (Просто удивительно, до чего нецелесообразна в отдельных случаях аппликатура, про-

ставленная в некоторых других изданиях, в частности в Петерсовском издании *Urtext*'а под редакцией Кульмана).

Позволю себе дать несколько небольших советов, не претендующих на обязательность.

Форшлагги начала двух первых четырехтактов темы играть почти одновременно с мелодическим звуком, не нарушая легкости и быстроты движения.

Первые звуки после тактовой черты в начале обоих четырехтактов (*do* и, соответственно, *re* на «раз» после затакта) брать быстрым жестом от клавиатуры по касательной, чтобы в тот же миг правая рука была готова начать на *pianissimo* повторяющиеся аккорды. Это дает легкий, но определенный и необходимый здесь акцент на первой сильной доле обоих четырехтактов. Повторяющиеся аккорды, представляющие собой как бы вибрацию звучания тонического трезвучия (а затем доминантовой гармонии), играть вначале не вынимая полностью пальцы из клавиатуры, т. е. используя механизм двойной репетиции. Форму аккорда при этом как бы сохранять в ладони – при абсолютной свободе всей руки. Четверти в партии левой руки в это время играть непринужденно и легко, не задумываясь о жесте и испытывая удовольствие от живости ритма. Но если рука сама не находит нужного жеста – постараться брать эти стаккатные четверти «на лету», одним движением – на затакт опуская, а на «раз» отнимая от клавиатуры руку, движущуюся по эллипсу. Это движение, как бы «заведенное» надолго, сразу создает контраст со звучанием аккордов правой руки и дает возможность свободно «уронить» руку на басовое *mi* в неожиданном *sforzando*. Этот акцент на первом звуке мелодического мотива в басу, внезапно вторгающийся в простой аккомпанемент левой руки, носит юмористический характер некоего неожиданного «выверта», «коленца» в танце. Легкое *crescendo*, указанное Бетховеном перед ним, можно считать здесь скорее внутренним предчувствием, «ожиданием неожиданного»; именно ***sf*** на слабой доле подготавливает «высвобождающее» короткое *forte* в начале четвертого такта. Важно при этом поддержать это *forte* в

басу, что можно сделать совершенно непринужденным движением мягкой левой руки, приподняв предплечье и как бы поставив кисть отвесно на пятый палец. Бас на сильной доле (*do*, затем *соль*) можно чуть-чуть передерживать, учитывая нежелательность употребления в этом месте педали из-за необходимости короткого стаккато в двух аккордах правой руки.

В следующей затем секвенции двутактных построений с акцентом на слабой доле уместно указанное Кульманом в скобках *riano* на сильной доле после акцента, так как оно подчеркивает отличие роли этого эпизода от аналогичного места во второй половине темы, перед кульминацией и таким образом способствует созданию цельности и динамичности формы темы. В этой короткой и очень простой секвенции (*F*, *G*), стремящейся к выразительному обороту в *a-moll* и к заканчивающему первый период светлому и неустойчиво звучащему кадансу в тональности доминанты, – истоки всех тех разнообразных и иногда очень далеких тональных уходов, модуляций, блужданий и гармонических находок, которыми так богат Диабелли-цикл. (В. Берков подсчитал, что *До-мажорный* цикл Вариаций *op.* 120 охватывает 19 мажорно-минорных тональностей).

Во втором периоде темы, чисто внешне сходном с первым, сразу даны изменения, направленные на подготовку яркой высотной и динамической кульминации в последнем четырехтакте темы. Все выразительные детали этой части еще больше, чем в первом периоде, несут в себе предсказания будущего динамизма вариаций. Хочется посоветовать пианисту вслушаться в такие моменты, как появление в первых же тактах мелодически выразительных восходящих ходов верхнего голоса от затакта к аккорду (в противовес нисходящему движению в первой части темы); изменение в это же время мелодического движения в басу, что требует большей гибкости исполнения этого голоса (в первом четырехтакте чуть показать стремление к *ре*, затем к *соль*, а во втором – более активно вести нижний голос к *си-бемоль*). Необходимо осмыслить изменившееся здесь Бетховенское

обозначение *crescendo* (слово в сочетании со знаком <), что говорит о его бóльшей настойчивости. Нельзя также не откликнуться на выразительную последовательность доминанты *C* и доминанты *F*, на изменение штриха и динамики в секвенции акцентированных двутактов, на непрерывное интонационное восхождение и динамическое нарастание, приводящее к мощному *fortissimo* в кульминационной фразе и к твердому кадансу, заключающему тему на *forte*.

В узко пианистическом отношении можно посоветовать исполнителю во втором периоде темы по мере приближения к вершине смелее пользоваться свободным весом руки. В частности, в двутактных мотивах с акцентами на слабой доле такта естественно убрать осторожность в исполнении сильных долей (у Кульмана здесь – *forte* в скобках), играя их как бы рикошетом от свободного броска руки на акцентированные затакты. Кульминационную фразу *fortissimo* сыграть с ощущением веса всей руки от плеча, но не шлёпая аккорды, а сохраняя чуткость в концах пальцев и ясность интонации (вес опущенных плеч и «близкие» пальцы). Соразмеряя звучание этого *fortissimo* с *forte* следующей заключительной фразы, несущей в себе элемент галантного поклона, естественно изменить прием звукоизвлечения: здесь можно говорить не о весе всей массы руки, а об использовании боковых поворотов кисти при крепких пальцах.

Понятно, что словесные описания того, как и куда повернуть руку и т. п. – малоцелесообразны, ведь музыкант, обладающий даром прикосновения к своему инструменту, сам найдет необходимые ему двигательные средства, если ему удастся решить смысловую задачу, уловить характер музыки и услышать внутренним слухом его звучание. Но применительно к теме вариаций на вальс Диабелли эти примитивные «подсказки» могут принести некоторую пользу, так как могут натолкнуть играющего на поиски разнообразия выразительных деталей, создающих праздничную пестроту и яркость образов в этой необычной и короткой пьесе, открывающей грандиозный цикл. Напомню еще раз, что в раскрытии сути, ха-

рактера трансформированной Бетховеном темы Диабелли – помимо тщательного творческого прочтения текста и работы воображения – исполнителю должно помочь своего рода «воспоминание о будущем», т. е. умение с первых звуков темы предчувствовать Бетховенский размах в последующем развитии вариационного цикла. Именно ради этого «будущего» хочется сделать тему предельно активной и волевой, как можно более «бетховенской» и не допустить в ней бездумного благодушия, излишнего салонного изящества или кокетства, безразличной одинаковости, словом, обострить до предела все ее выразительные возможности, данные в Бетховенском тексте.

Первая же вариация, резко изменяющая характер, темп, звучание, тактовый размер темы – говорит о творческой дерзости Бетховенского гения, о смелости его новаторства в создании формы. Это *Alla Marcia maestoso* – призывное и торжественное, монолитное по фактуре и по движению – совершенно противоположно по смыслу скерцозной теме, полностью ее опровергает. Но, вместе с тем, по внутреннему состоянию играющего, по исполнительскому тону, необходимому для яркого звучания этой музыки, исполнение ее подготовлено наэлектризованностью темы, ее нервным «заводом». Цезура здесь должна быть подобной глубокому вдоху перед тем, как властной, «львиной» Бетховенской хваткой обрушиться на первый аккорд *Alla Marcia*, она не может быть длинной по времени и равна примерно ауттакту перед новым четырехдольным тактом.

Не раз отмечавшееся музыкантами удивительное сходство, почти буквальное совпадение начала этой вариации с началом увертюры Вагнеровских «Мейстерзингеров» определяет ее общий характер, масштаб и оркестральность звучания. Пианистическое решение ее достаточно просто, но прежде чем говорить о нем, надо сказать о возникающей здесь проблеме другого порядка – об артикуляции, непосредственно определяющей и пианистический жест. При внешней одинаковости записи ритмического рисунка, лишь изредка нарушаемой введением слабых окончаний (разре-

шений данных на сильной доле задержаний) и дважды – паузами в конце первого четырехтакта, здесь легко впасть в артикуляционную ошибку, если не заметить некоторых внутренних закономерностей музыки.

В кратком предисловии к Петерсовскому изданию *Urtext*'а есть упрек редакторам *opus*'а 120, «не исключая Бюлова», в неверной фразировке первой вариации. Ошибка конкретно не указана. Попытка разобраться в этом собственными силами приводит к следующему: Бюловские лиги, которыми, как он считает, «необходимо связывать длинную ноту (половинную) с короткой (четвертью)» очень хороши до тех пор, пока в музыке преобладает амфибрахий, ради утверждения которого и поставлены эти лиги. Тут они способствуют и ведению плавной мелодической линии баса, и верной педализации, и естественному пианистическому ощущению. Но наступает момент (с середины 8-го такта, т. е. в соответствии с появлением резких, взрывчатых «Бетховенских» акцентов на слабой доле такта в теме Вариаций), когда амфибрахий явно уступает место более активному метру – анапесту. И тут Бюловские лиги действительно начинают мешать: они не только искажают членение на мотивы и лишают активности мотивы нового строения, не только соединяют гармонически несоединимые созвучия, но создают (при верном слышании, конечно) пианистическое неудобство и провоцируют неверную педализацию (перед длинным предыктом активнейшего метра – анапеста – все же следует услышать короткое педальное дыхание). В последнем четырехтакте первого периода снова возвращается амфибрахий, и лиги вновь становятся уместными. Можно отметить одну особенность, важную для исполнителя: новый метр, окончательно утверждающийся в 8-м такте, начинает изнутри «взрывать» более уравновешенный амфибрахий уже с середины 6-го такта, с появлением мелодического движения во внутренних голосах аккордов правой руки. Если пианист прислушается к этим голосам, игра его станет значительно более динамичной. Во втором периоде, в соответствии с его большей активностью, эта, если мож-

но так выразиться, динамизация метра возникает уже при появлении длинного предыкта к пятому такту, а намечается даже раньше – во втором такте. В конце второго периода, в его последнем четырехтакте, т. е. в том месте формы, где в первом периоде темы господствовал амфибрахий, есть элемент объединения, сглаживания, вернее синтеза обоих метров.

Не знаю, возможно ли с точки зрения теоретика такое взаимопроникновение в музыке двух стихотворных размеров, но практически для исполнения этой вариации чуткость играющего к диалектичности подобного явления необходима. Чтобы почувствовать это, достаточно один раз сыграть *Alla Marcia maestoso* на «сплошном» анапесте. Без преувеличения – это будет невыносимо, т. е. так же неверно, как и соблюдение Бюловских лиг в явно ямбических тактах.

Позволю себе для пояснения воспользоваться старым дирижерским и педагогическим приемом – подстановкой слов (в данном случае – бездарных стишков) под музыкальный текст (строка равна четырехтакту):

I период.

Идёмте, идёмте за мною, друзья!
Идёмте за мной на борьбу и на бой –
Не дадим, не дадим мы врагу нас сломить
И не станем, не станем мы плакать и ныть, о нет!

II период.

Мы будем за мир и за правду стоять,
Не позволим врагу нашу правду попать,
Уходи, убирайся злобный враг, злая сила,
И да здравствует солнце, да скроется тьма навек!

Несколько слов о различии пианистического приема в исполнении мотивов с метром амфибрахия и анапеста. В первом случае короткий затакт и сильная доля берутся одним движением, одним «замахом» длинного рычага всей руки и звучат с равной (или почти равной) силой, после чего рука мгновенно расслабляется. Присутствие в этом жесте хватательного движения, а вернее – хватательного ощущения пальцев очень образно выражено в словах Г. Г. Нейгауза, ска-

занных по другому поводу: «Рука падает на клавиатуру не как камень, а как орел на добычу». В мотивах же с длинным преддыктом (анапест) первый аккорд (третья четверть такта) должен быть взят активно и собранно, с ощущением начинающегося в нем потенциального *crescendo* к сильной доле, которая берется скачком – имею в виду скачок интонационный, жест же – по возможности по прямой, близко к клавиатуре. После этого рука должна быстро переключиться, чтобы снова стать собранной и точной к началу нового мотива. Таким образом, анализ артикуляционных закономерностей подсказывает двигательный прием, а верный прием создает разнообразие, даже конфликтность в звучании этой несколько однозначной на первый взгляд вариации: в торжественное шествие ее «амфибрахических» стоп дважды резко вторгается более активный, даже агрессивный анапест.

После двух ярких пьес, открывающих Диабелли-цикл и сразу создающих атмосферу жизнерадостности, активности, эмоциональной открытости, **вторая** вариация уводит нас в несколько иные области. Затаенность ее звучания, легкая трехдольность, неожиданно сменяющая твердую поступь марша, наконец, то обстоятельство, что она ведет за собой целый ряд вариаций, в которых развитие идет по линии нарастания определенных и разнообразных признаков в различных сферах выразительности – в темпе, динамике, в ритмической, интонационной, гармонической, фактурной выразительности – говорит об особой роли этой вариации в форме цикла. Отступая от жанровой определенности *Alla Marcia maestoso* (цезура между ними может быть равной полутора-двум тактам *Alla Marcia*), вторая вариация сама становится источником нового, поступательного движения формы, началом развития, подчиненного возрастающей энергии общего постепенного подъема. Она – первый из тех «вторгающихся» образов, которые не раз на протяжении цикла изменяют созданную уже музыкальную картину и дают неожиданное направление течению музыки, как бы открывая новые горизонты творчества. Осознание именно та-

кого назначения второй вариации может помочь музыканту раскрыть ее смысл, найти исполнительское решение этой пьесы и всего следующего за ней ряда вариаций. Поэтому эта скромная, на поверхностный взгляд даже несколько однообразная музыка требует особенного внимания и бережного отношения к каждой своей детали.

Помимо названных выше самых явных признаков, резко отличающих весь облик второй вариации от крупного, почти лапидарного звучания и ритмической категоричности *Alla Marcia maestoso*, необходимо передать в исполнении и другие, более тонкие ее особенности, внешне выраженные в неизменности фактуры и в непрерывном движении восьмыми на протяжении всей пьесы, а по существу – создающие индивидуальную выразительность ее звучащего живого образа.

Чрезвычайно важно для музыканта непосредственно ощутить интонационную природу мелодического движения второй вариации, прямо противоположную восклицательности, императивности чеканных интонаций марша. Мелодическая линия верхнего голоса, прерываемая паузами и звучащая все время на слабых восьмых (за исключением двух коротких мотивов перед концом вариации и тех немногих построений, в которых наиболее выразительные интонации переданы басу или другим голосам партии левой руки), построена на опевании гармонических тонов, на задержаниях. Это вносит в звучание *piano leggiermente* характер зыбкости, призрачности, хрупкости, ненавязчивой лиричности. Удивительная чистота и прозрачность фактуры, округленность линий мелодического рисунка может вызвать ассоциацию с прекрасным орнаментом, выдержанным в мягких пастельных тонах, или с техникой старинных витражей.

Вместе с тем – и в этом гениальность диалектического мышления Бетховена – преобладание диссонирующих гармоний задержаний и аккордов функционально неустойчивых (уменьшенный септаккорд, доминанта, двойная доминанта, доминанта к субдоминанте) придает этой светлой, прозрачной музыке характер ожидания, оттенок настороженности,

невысказанности, некоторой напряженности, затаенной тревоги. Постепенно проникающие во все слои музыкальной ткани мелодические интонации вводно-тоновых тяготений усиливают это чувство неустойчивости, достигающее вершины во втором четырехтакте второго периода. Музыкант не может не почувствовать, как прекрасна и естественна эта внутренне яркая, но динамически сдержанная кульминация второй вариации в точке золотого сечения формы. (Имею в виду все, что происходит в музыке в начале второго периода). Опевание удержанной на месте на протяжении четырех тактов доминантовой гармонии, в которой относительный покой предыдущей музыки нарушен четырежды повторенным задержанием в басовом голосе, воспринимается как ожидание подъема, взлета. (Не случайно в этом месте изменение написания лиг у Бюлова – четыре коротких вместо одной объединяющей). Следующий после этого удивительный второй четырехтакт второго периода с его восхождением необычайно красочно и напряженно звучащих шестизвучных гармоний на колеблющемся органном пункте доминанты к субдоминанте, как бы концентрирует в себе всю выразительность второй вариации. Скрытые в гуще этих гармоний мотивы с полутоновыми интонациями задержаний (вверху *f-dis-e*, внизу *c-des-c*) подготавливают появление «гирлянд» имитаций в непосредственно следующих третьей и четвертой вариациях и предсказывают полифонизацию фактуры всего цикла.

Интересно, что после этого наиболее напряженного, по сути – кульминационного четырехтакта второй вариации, *F-dur*, к которому активно стремилась музыка, не утверждается, а как бы сразу «сворачивается», уходя вниз, переходя в такой же мимолетный *e-moll*, и возвращаясь на миг – уже в виде субдоминанты основной тональности – перед самым концом вариации. В *Alla Marcia* роль *F-dur* в аналогичном месте была более активной, т. е. после его утверждения продолжалось стремление вверх и динамическое нарастание. Не имея возможности анализировать здесь изумительное разнообразие гармонической выразительности Диабелли-цикла, хочу

лишь подчеркнуть выраженную в этом маленьком штрихе невысказанность, затаенность характера второй вариации.

Из тех неразрывно связанных между собой музыкальных явлений, которые скрыты за однообразием фактуры второй вариации, надо назвать еще одну закономерность, оказывающую прямое влияние на исполнение. Это – текучесть движения, отсутствие четкого деления на мотивы внутри длинных построений, в большей или меньшей степени свойственное многим построениям второй вариации, но наиболее последовательно выраженное в ее первых двух четырехтактах: затакт перед первым тактом, слабое окончание в четвертом, а между ними – гибкая линия, плавное течение музыки, в которой «затактность» устранена тем, что все третьи доли являются разрешениями задержаний (здесь в равной мере присутствуют элементы амфибрахия и дактиля). Исполнитель должен почувствовать протяженность этих «беззатактных» построений и играть их на одном дыхании, как бы забыв о сильной доле (вернее – о ритмических акцентах) и лишь чуть заметно обрисовывая в звуке изгибы мелодической линии. (Так, восходящие ходы верхнего голоса к сильной доле второго и четвертого тактов, создающей светлый характер этой робкой, намеком звучащей мелодии, должны быть подчеркнуты очень осторожно, неназойливо, особенно при повторении их в конце предложений.) О выразительном значении кульминационного второго четырехтакта второго периода, также отличающегося ярко выраженной текучестью, сказано выше. Можно лишь добавить, что текучесть движения очень помогает исполнителю передать нарастающее напряжение этой музыки, не прибегая к значительному *crescendo*; при этом можно чуть смелее показать выразительность полутоновых интонаций в басу и в средних голосах аккордов правой руки.

С длинным дыханием «беззатактных» построений естественно контрастирует амфибрахий третьих предложений обоих периодов, в которых членение на мотивы выражено очень ясно (в первом – 1+1+2, во втором – 1+1+1+1). Можно отметить небезразличную для исполнителя разницу в характере этих двух групп коротких мотивов. В первом периоде,

после спокойного начала вариации, они носят характер вопросов, в которых инициатива принадлежит поначалу терциям левой руки с их восходящими ходами – сначала на терцию, затем – на тритон. Этот момент вторжения аккордов функции двойной доминанты *До-мажора* говорит о возрастающей настойчивости вопросов коротких мотивов; «нарушение покоя» уравнивается заключительным четырехтактом первого периода, модулирующего в *Соль-мажор* через просветленные восходящие полутоновые тяготения его двойной доминанты. Во втором же периоде, появляясь после кульминации вариации, диалог коротких мотивов, идущих навстречу друг другу, как бы разрешает напряжение предыдущего кульминационного четырехтакта с его остродиссонирующими гармониями, приходя к интонациям покоя еще до появления светлого заключительного четырехтакта.

Последний четырехтакт второй вариации светел тем, что снимает внутреннее беспокойство полутоновых тяготений – ведь до его прихода на всех сильных долях звучали диссонирующие гармонии (неустойчиво звучащий секстаккорд *ля-минора* перед концом первого периода в счет не идет). Само собой понятно, что под сильной долей здесь подразумевается полная гармония, образуемая из сочетания аккордов первой и второй восьмушки такта. С возвращением в *До-мажор* («домой», как говорил в таких случаях Г. Г. Нейгауз) хроматизмы исчезают, музыка выражена почти сплошь в простых трезвучиях (*C, a, F, G*). Ощущение света связано и с тем, что границы звучания раздвигаются на протяжении трех тактов этого предложения от диапазона октавы до пяти октав. Чистый текст Бетховена воспринимается в этом случае естественней, чем расчлененное написание у Бюлова. Хочется даже, может быть вопреки логике, утверждать, что членение этого четырехтакта не 2+2, а 3+1; очень уместным представляется Бюловское *poco crescendo* в первых трех тактах и *piano* в последнем.

Последний одноктак, вознесенный в высокий регистр и начинающийся снова с альтерированной *DD*, заключает в себе одну чудесную и тонкую деталь, о которой не могу не сказать:

это окончание второй вариации на терцовом тоне в мелодии верхнего голоса – ведь следующая вариация начнется не с *до* – как тема, первая и вторая вариации – а с терции лада. Поэтому хочется дать услышать эту терцию-предвестницу, т. е. оттенить ее чуть заметным *ritenuto* и на миг задержать на педали.

Выше вскользь говорилось о том, почему все закономерности второй вариации и, в частности, все ее детали требуют особенного внимания. Еще несколько слов об этом – отчасти с целью оправдать свое дотошно-подробное описание, констатацию этих явлений. К невольному многословию в данном случае приводят три причины. Первая – удивительное совершенство, красота самой музыкальной ткани вариации. Подобно тому, как идя по цветущему лугу, боишься растоптать прекрасный и неяркий, незаметный цветок, так нетрудно понять опасение, что кто-то может не заметить красоту деталей, выражающих смысл этой высокой музыки. Вторая причина – упомянутое выше отношение ко второй вариации как к источнику дальнейшего развития. К приведенному примеру активизации мелодического движения голосов в аккордовом изложении как предсказания постепенного усложнения приемов полифонического письма в Диабелли-цикле, можно добавить другой пример: из такой незаметной на первый взгляд детали, как трехкратное повторение полутоновых интонаций в *ля-миноре* перед концом первого периода, в следующей вариации рождается эффект долгого опевания одной и той же неустойчивой гармонии, воспринимаемый как остановка музыки, вслушивание в тишину. Наконец, третьей причиной невольной необходимости «высказаться» на тему о закономерностях второй вариации являются некоторые соображения агогического порядка, имеющие существенное, быть может, решающее значение в создании исполнителем ее правдивого образа. Перед вдумчивым музыкантом неизбежно возникает затруднение в решении вопросов времени, темпоритмической выразительности второй вариации и, прежде всего, в определении ее темпа. Имею в виду то противоречие, которое существует между Бетховенскими обозначениями *poco allegro* во второй и *l'istesso tempo* в третьей вариации

(что вполне соответствует высказанным выше соображениям формы) и тем обозначением метронома (такт=63), которое дает Бюлов в своей редакции. Этот несколько завышенный темп, будучи приемлемым для второй вариации, если бы она существовала отдельно, сама по себе, совершенно не подходит для исполнения в *l'istesso tempo* следующей за ней музыки. Помимо Бюловского метронома, сама фактура второй вариации может провоцировать исполнение ее в более быстром темпе, чем может выдержать чудесная выразительность третьей вариации, которой невозможно навязать извне чуждое ей движение. Бюловские же примечания о путях преодоления виртуозной трудности второй вариации лишь усугубляют противоречие: говоря о ее значительной узкотехнической сложности, Бюлов даже предлагает вспомогательное упражнение к ней – пьесу Мендельсона. Но трудность виртуозного порядка практически исчезает, если понимать *rosso allegro* как неторопливость, сдержанность в движении, т. е. делать логический акцент на первом слове авторского обозначения темпа и не превышать метронома в 60, а то и в 58 ударов в минуту. Если в этом, чуть более медленном, но не «размагниченном» движении сохранять точность прикосновения и настороженность звучания, пьеса не потеряет свою трепетность, эскизность, свой образ несмелого и чистого дальнейшего течения музыки и, вместе с тем, не сможет быть превращенной в виртуозный этюд, главная трудность и цель которого – гладкость исполнения приема чередования рук. Естественность именно такой расшифровки Бетховенского указания темпа становится очевидной при простом анализе материала, из которого создана музыка второй вариации: выразительное значение пауз в голосе, гармоническая обостренность его задержаний должны быть реально услышаны – иначе для чего же создана вся эта красота?

Ритмическая пульсация – при выдержанной неизменности непрерывного движения восьмых – в излишне быстром темпе также может легко превратиться в механически ровную метричность, в то время как гибкость и изощренность мелодического рисунка не допускает такого прочтения: при всей гар-

монической ясности записи движения и при очень малой амплитуде возможных отклонений от ровного пульса здесь нужна тенденция к известной свободе, т. е. ощущение внутреннего движения, естественного течения музыки, а не стремление к *martellat'*ной одинаковости. Это скажется и в чуть заметных (собственно – заметных только исполнителю) ускорениях внутри некоторых четырехтактов, и в большей или меньшей глубине дыханий – эти «микродозы» свободы не подлежат точному определению и не могут быть «предписаны» исполнителю. Но ясно, что они придадут течению звучащей музыки характер неустойчивого равновесия, парящего движения, а не мертвой застылости сугубо виртуозной трактовки.

Как не сразу открывается смысл музыки второй вариации, скрытый за внешним однообразием изложения, так и пианистическое решение ее не слишком просто, хоть и не требует виртуозного блеска в узком смысле слова.

Чувство ожидания, настроенность звучания, отсутствие твердых ритмических устоев требуют от рук пианиста гибкости, чуткости касания, мгновенного приспособления к «топографии» клавиатуры – т. е. полного слияния жеста и осязания со слухом. Здесь, как и в определении темпа, поверхностный взгляд на фактуру может вызвать неверное представление, будто можно играть движением рук по вертикали – сверху вниз или снизу вверх – в зависимости от большего или меньшего *staccato* или *portamento*. Не могу отказаться от убеждения, что такой штрих, упрощая творческую и техническую задачу обедняет звучание и губит смысл. Необходимость создать расслоенность звучания исключает этот прием. Постоянное присутствие голоса, ведение его гибкой линии по горизонтали, через паузы и, одновременно, передача ровного оркестрового тембра повторяющихся аккордов фона представляет довольно значительную трудность, которая усугубляется тем, что динамически разница между этими двумя элементами в *piano leggiermente* должна быть почти незаметной: чувство солирующего голоса может выразиться лишь в интонационной гибкости и – в особо выразительных моментах – в возможности чуть-чуть передерживать пальцы. В «текучих» неделимых

первых двух четырехтактах, где мелодический голос и фон соединяются в партии правой руки, осуществить эту дифференцированность звучания невозможно без боковых движений кисти в горизонтальной плоскости. Это чувство линии необходимо, видимо, даже большой мужской руке, которой практически никуда не надо двигаться. Здесь также необходимо известное всем пианистам ощущение разного прикосновения «умных», «зрячих» пальцев, которые сами найдут диктуемую слухом разницу «осязания» мелодии – скажем, более плоскими подушечками, а ровного фона – как бы заостренными, «точечными» кончиками пальцев. В повторяющихся на месте аккордах фона в левой руке (начало вариации), добиваясь максимальной безударности и точности в рiано, не надо терять контакт с поверхностью клавиатуры на паузах. Можно добавить – не надо терять ощущения легкого, свободного, но не разболтанного, а собранного, цельного рычага предплечья.

Во втором четырехтакте второго периода, где движущиеся полутоновые интонации звучат в басовом голосе и поочередно во всех голосах аккордов правой руки, опора на длинные пальцы и бас создает удобство выразительного исполнения этих хроматизмов. В коротких же мотивах расчлененных предложений узко-пианистическая трудность вообще исчезает. Надо лишь вслушиваться в говорящие интонации этих эпизодов, в которых скрыты возможности будущего обогащения гармонии в Диабелли-цикле. Во втором периоде вариации очень хороши акценты, поставленные Бюловым на затактах этих коротких мотивов, подчеркивающие внезапно наступающую здесь смену в чередовании рук. Эти акценты на уменьшенных гармониях выразительно передают «уход» ожидаемого здесь *Фа-мажора*.

Наконец, в звуковом воплощении тонкого и далеко не простого образа второй вариации немалую роль играет педаль – неглубокая и создающая краску, неметричная, но поддерживающая ощущение ритма и способствующая ясности фразировки.

Переход к **третьей** вариации требует от исполнителя полного эмоционального обновления, преодоления внутреннего состояния некоторой скованности, недосказанности, осторожности, даже робости второй вариации, выраженной отчасти в статичности, неизменяемости ее фактуры. Характерно, что именно в третьей вариации впервые нарушается эта статичность, одинаковость фортепианного изложения, свойственная первым двум вариациям; здесь все оживает и приходит в движение.

Одухотворенный лиризм прямого и прекрасного человеческого чувства выражен в свободно льющейся мелодии, покоряющей своей красотой и пластичностью. Мелодическое начало музыки становится главным выразительным средством. Непосредственному воздействию красоты поющего голоса, а вернее – силе воздействия красоты и удивительного совершенства всей поющей музыкальной ткани третьей вариации служат все детали этого маленького шедевра.

Хочется обратить внимание играющего на изменение по сравнению со второй вариацией контура первого же затакта в мелодии поющего голоса. Начинаясь с терции (все той же терции мажорного лада), голос сразу же на сильной восьмой переходит к вводно-тоновому тяготению *си–до*, внося новый импульс в течение мелодии. Характерен шаг мелодии на сексту вверх и следующее затем плавное нисходящее движение ее по четвертям (как хороши в этом месте хореические Бетховенские лиги!) – к задержанию к доминанте в 4-м такте.

Канонические подхватывания другими (верхними же) голосами начального мотива затакта (5–8 такты первого периода и начало второго периода) создают ощущение устремленности, раскованности, полетности мелодического движения и расширяют диапазон звучания рояля, т. е. полифонизация фактуры служит здесь развертыванию мелодизма.

Бас, державший «на привязи» своей неподвижности мелодию во второй вариации, здесь в первом же четырехтакте взлетает по синкопам навстречу поющему голосу, поддерживая его звучанием тонической основы; затем создает

реальный органний пункт на доминанте; во втором же периоде бас – инициатор мелодического движения; т. е. роль баса в третьей вариации очень многообразна.

Многочисленные смены направления движения, подготовленные уже во втором периоде второй вариации, оживляют течение музыкального потока и рожают ощущение свободы, раскованности, радости лирического высказывания.

Во втором четырехтакте второго периода – после наиболее высокого взлета мелодических голосов и наибольшего удаления их от доминантового баса – мелодическое движение внезапно обрывается, голоса исчезают – остается лишь монотонный и таинственный шорох восьмых в басу на *pianissimo* и звучащая четыре такта синкопа уменьшенного аккорда в партии правой руки. (Интересно, что этот «обрыв» наступает в том временном отрезке формы, в котором в предыдущей вариации была дана наиболее напряженная кульминация.).

Можно по-разному истолковать смысл этого таинственного четырехтакта – как угрозу, тревожное предчувствие или тень сомнения. Но после него особенно выразительно звучит необычайное богатство интонаций коротких, как бы убеждающих в нереальности «сомнения», мотивов. В почти строго выдержанном четырехголосии этих амфибрахических мотивов необходимо слышать соотношение между интонированием голоса, начинающегося с синкопы с ее последующим разрешением, и шагами голоса – предыкта к сильной доле. Может показаться излишне субъективным, но окончание третьей вариации – переход от загадочной остановки движения к светлому концу – вызывает в памяти чудесное двустипие Пастернака: «...порядок творенья обманчив, как сказка с хорошим концом». Что-то есть от этого во многих неожиданных превращениях в *opus'e* 120, и в самом его завершении – необъяснимо прекрасном появлении последней вариации цикла.

*Матеріал до друку підготувала
О. О. Холодна*