

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ И ИСПОЛНИТЕЛЬ



УДК
781.071.2:787

В. В. ЕСАКОВ

*Московский государственный институт музыки
им. А. Шнитке*

СОНАТЫ ДЛЯ КЛАВИРА И СКРИПКИ В.-А. МОЦАРТА СКВОЗЬ ПРИЗМУ РЕДАКЦИЙ

К «золотым страницам» репертуара для камерно-ансамблевого музицирования принадлежат около четырех десятков сонат для клавира и скрипки В.-А. Моцарта. Эта музыка часто звучит и с концертной эстрады, и в учебных классах. Ноты сочинений широко доступны, они выдержали множество переизданий. Однако правомерно задаться вопросом: насколько эти издания идентичны? Ведь любое из них подготовлено редактором, функция которого в каждом конкретном случае может быть различна — от тщательного воспроизведения авторского текста до проставления собственных указаний, отражающих точку зрения редактора и шире, — его эпохи. Со времени первых, еще прижизненных, публикаций моцартовских сонат таких редакций накопилось немалое количество.

Нередко вопрос выбора редакции решается исполнителем просто: сочинения изучаются и исполняются по тем нотам, которые наиболее доступны — находятся в библиотеке, у коллеги, в Интернете и т.п. Однако проблема выбора редакции как в условиях концертного исполнительства, так и в педагогическом процессе представляет собой не только практический, но и академический (исследовательский) интерес. Выработать свою точку зрения на проблему редакций можно лишь путем их детального анализа и сравнения. Осознанное отношение к проблеме нередко невозможно и без представления о личности редактора, его эстетических и исполнительских взглядах, наконец, о той историко-культурной обстановке, в которой редакции

возникали. Следует также учесть, что с течением времени отношение редактора к авторскому тексту значительно менялось, изменялся и круг его «полномочий».

В развитии исторического редактирования нотных источников зарубежные исследователи Чарльз, Хилл, Стефенс и Вудвард выделяют три фазы. Верхняя граница *первой* из них — середина XVIII столетия, когда «издавались в основном новые, недавно созданные музыкальные произведения. Публикация «старых» произведений почти всегда означала, что они пользовались успехом у исполнителей и публики»¹. Заметим, что в этот «ранний редакторский период», как его называют исследователи, «не существовало никаких критериев отношения к нотному тексту. Каждый редактор *следовал собственным представлениям* [курсив мой. — В. Е.], которые часто сводились к подгонке источника под современные редактору музыкальные знания».

Вторая фаза началась примерно в середине XIX века. Это было время, когда издатели стремились представить творчество композитора наиболее полно и по возможности опубликовать все сочиненные им произведения. Именно в это время Лейпцигское издательство «Breitkopf & Härtel» осуществило выпуск полных собраний сочинений крупнейших композиторов, в частности, в 1877 году было осуществлено издание полного собрания сочинений Моцарта. На вторую фазу и приходится формирование критериев современного редактирования, когда «появи-

лось понимание того, что современный редактор должен отразить намерения композитора в терминах его эпохи, а не собственной».

Третья фаза исторического редактирования началась уже после второй мировой войны и характеризовалась резким увеличением числа исторических публикаций. Отчасти это связано, с одной стороны, с большим объемом уже изданных сочинений и повышением интереса к историческому музыкознанию, с другой, — с изменениями в технологии типографского и издательского процесса, которые сделали возможным широкое распространение ранних изданий и факсимиле.

Таким образом, современному исполнителю доступен ряд изданий, каждое из которых относится к тому или иному периоду и в зависимости от этого имеет свои особенности. Обобщая редакции по направленности, их можно разделить на академические, стремящиеся к текстологической точности (преимущественно относящиеся к периоду третьей фазы) и исполнительские, предлагающие музыканту определенный вариант прочтения нотного текста.

В середине XX века появилось понятие уртекста — издания, максимально точно воспроизводящего авторский текст. Опора на уртексты приобрела небывалые масштабы, что позволило отечественному музыковеду А. Меркулову обозначить это время как «эпоху уртекстов» и говорить о «моде на уртексты» и даже «фетишизации уртекстов»².

Исполнительская редакция — другой полюс редактирования. Как правило, такая редакция осуществляется известным исполнителем и является фиксацией его понимания, его интерпретации данной музыки. Зачастую в таком издании безоговорочно добавляются (или меняются) темповые, динамические, артикуляционные, фразировочные указания, проставляются аппликатура, педализация и иные исполнительские пометки. В некоторых случаях редактор составляет и текстовые комментарии. Такое исполнительское редактирование возможно сравнивать с исполнительской интерпретацией. Не случайно, по наблюдению А. Меркулова, «как только появилась звукозапись и вместе с ней возможность создавать более совершенные «звучащие редакции», число «письменных» редакций резко пошло на убыль»³.

Некоторые редакции пытаются совместить в себе достоинства текстологически точного уртекста и все плюсы исполнительской редакции, подсказывающей музыканту возможности решения той или иной проблемы. Такие издания А. Меркулов

называет «полууртекстами» или «полуредакциями». Однако и здесь кроется опасность: редакторские указания зачастую воспринимаются музыкантом наравне с авторскими (даже и тогда, когда они набраны более мелким шрифтом, или заключены в скобки, как это обычно делается в подобных изданиях). Таким образом «потенциально уртекстовые издания превращаются в мнимо-, или псевдоуртекстовые, о чем многие исполнители даже не догадываются»⁴.

* * *

В настоящее время российскому музыканту доступны несколько редакций скрипичных сонат Моцарта. Именно они окажутся в центре нашего внимания.

Из изданий конца XIX — начала XX веков можно найти сборники сонат в редакции Фридриха Германа и Фердинанда Давида. Они не переиздавались и являются библиографической редкостью. Достаточно популярна неоднократно переизданная редакция Бернхарда Паумгартнера с редакцией скрипичной партии Теодора Мюллера. Широко распространена редакция Артура Шнабеля, партия скрипки в ней отредактирована Карлом Флешем; однако представляется, что популярность ее связана не с исключительностью достоинств (не всегда бесспорной) а с «маркетинговой» политикой издательства «Peters», выпустившего этот сборник большим тиражом в расчете на российский рынок. Редакции представляют собой яркие образцы *исполнительских редакций*, поскольку их осуществили крупные музыканты своего времени. Об этом также свидетельствует неразделенность авторских и редакторских указаний, множество исполнительских ремарок, отсутствующих в авторском тексте.

Два выпуска издательства «Editio Musica Budapest» включают в себя восемь ранних сонат, отредактированных Бориской Ковач и Иштваном Зеленым. Издание интересно уже самим фактом обращения к ранним моцартовским сонатам, несомненно представляющим значительную ценность и тем не менее игнорируемым многими издателями. Практически все исполнительские указания внесены редакторами по причине почти полного их отсутствия в автографах ранних сонат. Редакция особенно привлекательна с педагогической точки зрения, учитывая музыкальную ясность, эмоциональную открытость и техническую несложность произведений юного Моцарта, доступных даже начинающим исполнителям.

Из изданий, позиционирующих себя в качестве *уртекстовых*, упомянем редакции Эрнста Фрица Шмида (скрипичная партия отредактирована Вальтером Лампе и Карлом Рёрихом), Карла Маргера (с редакцией скрипичной партии Гидона Кремера). Эти издания включают в себя только зрелые сонаты и, судя по наличию редакторских «корректирующих» указаний, являются скорее «полууртекстами».

Редакция Эдуарда Резера снабжена подробными текстологическими комментариями. Она является наиболее точным и полным воспроизведением авторского текста с минимальной редакторской ретушью и охватывает все сонаты — как ранние, так и поздние, как законченные, так и незаконченные. Именно последнее издание мы и возьмем за основу для сравнения с остальными редакциями.

Одним из наиболее общих признаков, характеризующих отношение редактора к моцартовским скрипичным сонатам, является отбор сонат и порядок их следования в публикации, что, несомненно, составляет предмет обсуждения. Как известно, скрипичные сонаты Моцарт писал на протяжении всей жизни. Около полутора десятка сонат — одни из первых сочинений юного Моцарта и, несмотря на встречающуюся иногда некоторую композиторскую неловкость, они все же отмечены печатью гения.

Включение ранних моцартовских сонат в издание — проблема, которая по-разному решается редакторами.

Еще одна из проблем отбора сонат, которую предстояло решать редакторам, — вариантность исполнительских составов (особенно в ранних сонатах), связанная с принадлежностью скрипичных сонат преимущественно к жанру домашнего музицирования. Подобная вариантность ставит проблему позиционирования конкретной сонаты как скрипичной и соответственно необходимостью ее включения в сборник. Так, в цикле сонат KV 6–9 скрипка является необязательной, роль ее сводится к исполнению второстепенного материала и эти сонаты можно по замыслу автора исполнять сольно. Зато следующий цикл сонат KV 10–15 сочинен для инструментального трио: скрипка (или продольная флейта), виолончель (*ad libitum*) и клавир (клавесин). Есть аналогичная проблема и в зрелых скрипичных сочинениях. Так, Соната KV 547 предположительно написана изначально для клавирного соло, а скрипичная партия присочинена позже и, возможно, не Моцартом.

Несколько сочинений вероятно являются набросками или неоконченными циклами. Например, KV 372 представляет собой одну часть в форме сонатного *allegro*, фактурно напоминающую первую часть Сонаты KV 378, написанную в той же тональности, и возможно являющейся наброском. *Andante* и фуга KV 402, как и две последующие короткие сонаты KV 403 и KV 404, сочинены, по словам Эйнштейна, в период «духовного и творческого кризиса»⁵ и художественная ценность их представляется спорной. Включать ли эти сочинения в цикл сонат — также проблема для редактора.

Следующий важный вопрос, который предстоит решить редактору, — порядок следования сочинений. Ниже приводится сравнительная *таблица* последовательности сонат в рассматриваемых нами редакциях⁶. Для удобства после номера сонаты по каталогу Кёхеля проставлена тональность.

Как видим, в данных редакциях представлены в основном зрелые сочинения Моцарта: цикл из шести так называемых «мангеймских» сонат (KV 301–306), цикл из шести сонат, посвященных ученице, пианистке Жозефине фон Ауэрнхаммер (KV 376, 296, 377–380), и несколько поздних сонат, написанных в Вене и не включенных в циклы (KV 454, 481, 528, 547). В издания вошли также *Adagio* и фуга KV 402, небольшая Соната KV 403, посвященная Констанце, супруге Моцарта, а также переработанная для скрипки и клавирного соло соната KV 570 (партия скрипки возможно не принадлежит перу Моцарта).

Порядок сонат в исполнительских редакциях Германа, Давида и Шнабеля практически совпадает (Шнабель добавляет Сонату KV 402), очевидно он основан на порядке сонат в прижизненных публикациях.

В *уртекстовых* изданиях Маргера и Шмида порядок мангеймских сонат изменен и выстроен в хронологической последовательности, порядок же Ауэрнхаммер-сонат оставлен таким же. Возможно, это связано с тем, что, по словам Маргера, «Моцарт оставил работу по подготовке этих сонат к публикации его ученице Жозефине Ауэрнхаммер, приняв лишь небольшое участие в работе, которая (как и частные уроки) была «анафемой для гения»... Возможно, Жозефина сама определила порядок, поместив две ранние сонаты среди более поздних, поставив *Es dur'*ную сонату в конце, как наиболее экстрава-

Таблица

Герман	Давид	Шнабель	Паумгартнер	Маргер	Шмид	Ковач	Резер
						9 G	6 C
						11 G	7 D
						13 F	8 B
						29 D	9 G
						6 C	26 Es
						7 D	27 G
						14 C	28 C
						28 C	29 D
							30 F
							31 B
305 A	305 A	305 A	296 C	301 G	301 G		301 G
303 C	303 C	303 C	301 G	302 Es	302 Es		302 Es
306 D	306 D	306 D	302 Es	303 C	303 C		303 C
304 e	304 e	304 e	303 C	304 e	304 e		304 e
302 Es	302 Es	302 Es	304 e	305 A	305 A		305 A
301 G	301 G	301 G	305 A	306 D	306 D		306 D
376 F	376 F	376 F	306 D	376 F	376 F		376 F
296 C	296 C	296 C	376 F	296 C	296 C		296 C
377 F	377 F	377 F	377 F	377 F	377 F		378 B
378 B	378 B	378 B	378 B	378 B	378 B		379 G
379 G	379 G	379 G	379 G	379 G	379 G		376 F
380 Es	380 Es	380 Es	380 Es	380 Es	380 Es		377 F
402 A	402 A	402 A	454 B	454 B	454 B		380 Es
570 B	570 B	570 B	481 Es	481 Es	481 Es		454 B
454 B	454 B	454 B	528 A	528 A	528 A		481 Es
481 Es	481 Es	481 Es	547 F	547 F	547 F		528 A
528 A	528 A	528 A			403 C		547 F
547 F	547 F	547 F			402 A		404 C
		403 C			570 B		372 B
							403 C
							402 A

гантную, и разделив две *F dur'*ные, которые были задуманы как контрастирующая пара»⁷.

Остальные сонаты у Шмида вынесены в приложение, у Маргера вообще опущены, в редакциях Германа, Давида и Шнабеля поставлены перед четырьмя поздними, являясь для неискушенного исполнителя рядоположенными с окружающими сонатами, хотя художественная значимость этих произведений представляется все же не столь высокой. В редакции Паумгартнера сонаты расположены строго в соответствии с возрастанием порядкового номера по каталогу Кёхеля.

В комментариях к новому изданию моцартовских произведений («*Neue Mozart Ausgabe*»)»⁸ приведен список первых изданий каждой из моцар-

товских сонат. Однако очевидно в этих публикациях еще нельзя говорить о редактировании текста в современном смысле, это — воспроизведение печатным способом рукописного источника, написанного рукой автора или переписчика. В письме к отцу от 28 февраля 1778 года Моцарт сообщает: «... из 6 клавирных сонат [так Моцарт называет здесь сонаты для клавира и скрипки] мне надобно сделать еще 2, но я не спешу с этим, ибо не могу здесь отдать их в гравировку; с сускрипцией [подпиской. — *B. E.*] пока ничего не выходит, надобно упрашивать каждого, а гравер не желает гравировать их за свой счет; ... я лучше отдам их гравировать в Париже. Там граверы рады получить что-нибудь новенькое и

славно платят»⁹. Из этого фрагмента видно, как проходил процесс издания произведений: автор сам отдавал их в гравировку, соответственно, сам выполнял редакторские функции.

Обращаясь к сопоставлению и анализу редакций, следует отметить, что в авторском тексте моцартовских сонат для клавира и скрипки немало исполнительских указаний (в отличие, скажем, от баховских текстов, где исполнительские указания единичны). Их можно разделить на следующие группы:

1. Темповые указания. Авторские указания темпа проставлены в начале каждой части во всех сонатах и не оставляют никаких сомнений в характере движения части. Исполнителю остается лишь решать, насколько подвижным или сдержанным должен быть тот или иной темп. Ускорения и замедления в целом редки в музыке классического стиля, однако несколько встречающихся в сонатах замедлений указаны автором словом *rallentando*, возврат к прежнему темпу — словом *a tempo*. Отметим также и наличие ферматы в заключительном такте почти каждой части, которая относительно редко появляется в сочинениях для других инструментальных составов (например, в клавирных сонатах — всего несколько раз). Кстати, обычное место такой ферматы — в завершении менуэта, перед трио.

2. Динамические указания. В ранних сонатах, где партнером скрипки выступает клавесин, динамические указания практически отсутствуют. Они выставлены только во второй части KV 9 — медленном «театральном» менуэте с противопоставленными фразами-движениями и одним единственным указанием *f* в начале рондо Сонаты KV 26, однако все это скорее исключение из общего правила.

В зрелых и поздних сонатах Моцарт напротив, очень внимателен к динамике. Указания выставлены в начале каждой части (за исключением I части KV 379, всех трех частей KV 377, финала KV 481, I и III частей KV 547). Как правило, это *f* или *p* (в современном издании уртекста динамические указания Моцарта приведены к современному начертанию: *f* и *p* вместо авторских *for* и *pia*). Иногда громкость указывается словами *sotto voce* (вполголоса) — во вторых частях KV 304 и KV 378, *dolce* (нежно) — KV 305 (II часть), *mezza voce* (не громко) — KV 306 (II часть). В редких случаях используются термины *calando* (затихая), например, в KV 378 (I часть, переход к репризе).

3. Артикуляционные указания. Их также достаточно много в автографах Моцарта. В основном это указание на штрих *staccato*, обозначаемое в разных случаях то клином, то точкой. Вопрос о различии этих штрихов до сих пор дискутируется музыковедами. Сторонники отличия этих штрихов ссылаются на цитату Бетховена: «Если над нотой стоит точка, то нельзя превращать ее в клин и наоборот. Это не одно и то же»¹⁰. Однако сам композитор ставил эти артикуляционные обозначения крайне неразборчиво. То же можно сказать и о Моцарте. Позже клин изменил свое начертание и стал обозначать совершенно иной прием звукоизвлечения — резкий акцент.

К артикуляционным указаниям можно отнести и обильно встречающиеся в автографах Моцарта лиги. Моцарт никогда не указывал с помощью лиг границу фразы. Моцартовская лига всегда означала только указание играть *legato*.

4. Указания характера исполнения крайне редки. К примеру, *dolce* в Сонате KV 376 (I часть). Иногда *dolce* заменяет указание динамики в начале части. *Grazioso*, по мнению Е. и П. Бадура-Скода, указание скорее темпа, чем характера: «Подвижные Andante Моцарт чаще всего называет Andante grazioso»¹¹.

5. Тембровые указания, такие как *arco*, *pizz.*, проставленные автором, являются неотъемлемой частью его творческого замысла и лежат вне сферы действия редактора, следовательно, идентичны во всех редакциях.

Очевидно, что редакторский стиль в той или иной степени обнаруживает себя в любом фрагменте отредактированного текста и принципы редакторского подхода одинаковы в каждой сонате и в каждой ее части. Поэтому, строго говоря, при желании сравнить между собой несколько редакций, можно воспользоваться любым фрагментом каждой из сонат. Однако, на наш взгляд, несколько большее редакторское вмешательство претерпевают сонаты наиболее популярные, как, например, *C dur* KV 296, *G dur* KV 301, *e moll* KV 304. Именно популярнейшие сонаты каждая эпоха, по выражению Асафьева, «переинтонировала» с наибольшей интенсивностью. Исходя из этого, представляется возможным сделать некоторые обобщающие выводы на основании сравнения нескольких наиболее показательных фрагментов сонат в различных редакциях (сравним лишь начальные такты нескольких

сонат), а более глубокое и детальное исследование материала лишь в незначительной степени может откорректировать полученные результаты.

Рассмотрим начало первой части *Сонаты С dur KV 296*. Это первая из зрелых моцартовских скрипичных сонат, написанных после двенадцатилетнего перерыва. Она принадлежит к числу часто исполняемых.

Сравнивая между собой три уртекстовых издания, можно уже в первых тактах заметить отличия. В редакции Шмида клинья на слабых «затактовых» долях заменены точками. У Резера и Маргера клинья сохранены.

Много расхождений в нотной графике: у Шмида в октавах левой руки длительности четверть с точкой, точка ставится около обеих нот в соответствии с современными правилами нотации. В редакциях Резера и Маргера сохранена авторская нотация: точка стоит лишь у верхней ноты. Зато в редакции Маргера изменено начертание триольных шестнадцатых — они объединены скобкой, тогда как у Резера и Шмида цифра, означающая триоль, выставлена без всякой скобки.

В нотографическом положении триольной цифры также нет согласия. В редакции Резера в первых двух тактах цифра выставлена ниже триоли и приходится то напротив вязки, то напротив головок нот (при точном повторении этого материала в тактах 5–6 триольная цифра в первой триоли перемещается наверх, то есть меняется логика ее выставления, теперь она — напротив нотных головок). Точно такое же положение триольной цифры в редакции Шмида. В редакции Маргера триольная цифра выставляется напротив вязки, соответственно по противоположной первым двум редакциям логике.

В исполнительских редакциях Паумгартнера так же, как и у Шнабеля, триольная цифра стоит напротив нотных головок как в 1–2, так и в 5–6 тактах. Зато фразировочная лига, объединяющая первую и половину второй доли во всех уртекстах, у Паумгартнера начинается позже — со второй половины первой доли. В редакции Шнабеля фразировочная лига совпадает с уртекстом (и продублирована в скрипичной партии), однако стоит значительное число редакторских артикуляционных указаний: четверти левой руки снабжены ремаркой *tenuto*, а все восьмые снабжены ремаркой *staccato*.

Артикуляция в аккомпанементе левой руки клавира (т. 9–14) — яркий пример шнабелевского изобретательного переосмысления моцартовской музыки. Аккомпанирующие альберти-

евы басы в нечетных тактах редактор предлагает играть *legato*, в четных — *staccato*. В этом есть своя музыкальная логика — обостряется контраст чередующихся восходящих (в нечетных тактах) и нисходящих (в четных) интонаций. Но такое обострение — характерный прием именно шнабелевской редакции.

Отметим еще и наличие аппликатуры в редакциях Шмида и Маргера, помогающей исполнителю справиться с неудобными скачками, и удивимся отсутствию аппликатурных обозначений в редакциях Паумгартнера и Шнабеля, где они (как в исполнительских редакциях) были бы более уместны.

Соната G dur KV 301 — первая среди так называемых «мангеймских» сонат. Она также любима исполнителями. Необычность ее состоит в том, что она начинается мягкой лирической темой, проведенной у скрипки, тогда как в большинстве сонат тематический материал традиционно первым излагает клавира. Тема скрипки изобилует задержаниями, выписанными в виде форшлагов. В уртекстовых редакциях сохранено начертание всех форшлагов (лишь в редакции Резера мелким шрифтом дается рекомендация ритмического их исполнения), в исполнительских же редакциях Давида и Шнабеля украшения безоговорочно «раскрыты», выписаны обычными ритмическими длительностями. Более того, к трелям в третьем и седьмом тактах добавлено «заклучение», отсутствующее у автора. В этих редакциях третий и седьмой такт выглядят идентичными, ритмически «зарифмованными». В автографе же третий такт записан как целая нота с форшлагом и трелью на весь такт, седьмой — как две половинки, вторая из которых — с трелью. Действительно, традиционно эти такты исполняют одинаково, но все же представляется правильным дать исполнителю возможность прочувствовать неаккордовый, неустойчивый задержанный звук *fis* в третьем такте и сравнить его с устойчивым, незадержанным, входящим в гармонию кандавового трезвучия звуком *d* в седьмом такте.

Во фразировочных лигах альбертиевых басов (партия правой руки клавира) также есть расхождения. У Резера и Шмида ноты в первых полутактах (далее у Резера написано *simile*, Шмид оставляет дальнейшую фразировку без комментариев) сгруппированы по четыре, но вполне вероятно, что это — распространенная во времена Моцарта практика перенесения коротких «скрипичных» штрихов на партии других инструментов, соответственно обозначающая длинное *legato*. В редакции Маргера первые два такта сгруппирова-

ны по четыре ноты, третий и седьмой — по семь. Эта явно редакторская идея напоминает структуру суммирования. Шнабель «раскрывает» фразировку, объединяя все такты одной лигой. Давид выписывает фразировку по четыре ноты до окончания этого типа фактуры.

Наконец, в партии левой руки клавира также не все однозначно. У Резера есть единственная лига, соединяющая две ноты в четвертом такте, она присутствует во всех уртекстовых редакциях, но ее нет у Германа и Давида, Шнабель же советует и левую руку играть на *legato* так же, как и правую. Наряду с этим Шнабель выставляет указание «*molto p, con anima*» в партии скрипки, обильно проставляет педаль. Все это, безусловно, проясняет характер музыки в представлении Шнабеля, однако является искажением авторского текста.

Соната e moll KV 304 — одна из самых популярных скрипичных сонат Моцарта. Тема главной партии состоит из двух контрастных элементов — затаенного движения долгими длительностями с опорой на звуки трезвучия и энергичных восьмых. В автографе первый элемент лишен каких бы то ни было исполнительских указаний. В редакциях Давида и Германа характерны лиги в третьем и пятом тактах на восходящих секундах. Они добавляют в тему интонацию вздоха, сразу же выдавая романтическую направленность этих редакций.

Обратим внимание на фразировочные лиги в аккомпанирующей партии клавира при проведении темы у скрипки (т. 13–18). Сравнение их в разных изданиях весьма показательно характеризует редакторский подход. Все такты этого аккомпанемента однотипны по фактуре — одна четвертная нота в партии левой руки и три четвертных — в партии правой. В автографе Моцарта три ноты в партии правой руки объединены лигой только в первом такте, вероятно следующие такты должны, в соответствии с музыкальной логикой, исполняться аналогичным образом. В редакции Резера лиги в последующих тактах проставлены пунктиром, что ясно дает понять исполнителю, что лиги в автографе не проставлены. В редакции Маргера и Паумгартнера они безоговорочно проставлены, что роднит ее с исполнительской редакцией Давида. В редакции Шмида лиги отсутствуют. В редакции Германа — тоже отсутствуют, включая и первый такт аккомпанемента.

Как видим, тщательное сравнение редакций может стать увлекательным поиском различий,

каковых множество. Подробное их описание, однако, выходит далеко за рамки статьи. Наша задача — лишь показать многообразие точек зрения на «произнесение» моцартовского текста, точки зрения, порой меняющих смысл этой музыки. Такой масштаб сравнения конечно весьма детализирован и возможно для исполнительской интерпретации избыточен. Впрочем, подобный подход дисциплинирует внимание исполнителя к мельчайшим деталям текста, за которыми, может статься, скрыт глубинный смысл музыки.

Кратко охарактеризуем рассмотренные редакции, выделяя их характерные стилистические черты.

Уртекстовые редакции Шмида, Мергера и Резера, как это не удивительно, в некоторых деталях текста отличаются между собой. Очевидно это связано с тем, что они берут за основу разные прижизненные издания. Наиболее точной и близкой к автографу следует считать редакцию Резера. Все немногочисленные редакторские указания проставлены мелким шрифтом. Редакция Шмида воспроизводит авторский текст более скрупулезно, однако в этом есть свой недостаток — некоторые исполнительские указания Моцарт опускал, полагаясь на музыкальную логику и интуицию исполнителя, редактор же не считал необходимым указать исполнителю подобные места. Редакции Шмида и Мергера выделяются обильно проставленной аппликатурой, что делает их привлекательными для использования в рамках учебного процесса.

Редакции Давида и Германа во многом сходны. Они несколько романтизируют моцартовскую музыку, что выражено в избылии фразировочных лиг и артикуляционных пометок, отсутствующих у автора. Исполнительские указания здесь призваны придать потенциальному исполнению сонат большую экспрессию. Основным недостатком редакций — обилие редакторских пометок, вписанных в нотный текст и неотличимых от авторских.

Редакция Паумгартнера достаточно близка уртексту, хотя и не позиционирует себя как уртекстовая. Сохранены практически все моцартовские динамические и артикуляционные указания (за небольшими исключениями). В некоторых случаях без комментариев добавлены собственные. Нотная графика изменена в соответствии с современными требованиями. В целом, исполнителям вполне можно посоветовать взять эту редакцию за основу.

Редакцию Шнабеля скрипичных сонат можно охарактеризовать как наиболее далекую от автор-

ского текста, наиболее «личностную» и поэтому не только имеющую право на существование, но и наиболее интересную. Однако все же нельзя посовещивать брать ее за основу для исполнительской интерпретации, она может послужить ярким дополнением к текстологически точной редакции, очерчивая безграничные возможности исполнительского «прочтения». К этой редакции вполне приложима характеристика, данная А. Меркуловым шнабелевской же редакции фортепианных сонат Бетховена: «позднеромантическая, временами экспрессионистская по напряженности и перепадам настроений»¹². В числе характерных особенностей этой редакции исследователь называет «интенсификацию всех средств исполнительской палитры, включая расширение динамической шкалы и импульсивность смены громкости, небывалое усиление темповых контрастов частей, ... нередко значительные и частые изменения темпа внутри частей, подчеркивание скрытых голосов, иногда обильная педализация»¹³.

Подведем итоги. Все редакторские изменения авторского текста можно типологически свести к следующим:

- выбор и порядок расположения сонат;
- изменение или уточнение авторских темповых указаний;

— добавление, уточнение или удаление авторских динамических указаний;

— добавление или изменение артикуляционных указаний;

— изменение фразировочных лиг;

— расшифровка (или зашифровка) авторской орнаментики;

— расстановка аппликатуры;

— изменение вида нотной графики (в основном касающееся распределения клавишной фактуры между руками, а также вязки нот).

Представление об объектах редакторского вмешательства, о степени его интенсивности, выявляемой при сравнении с уртекстом, дает исполнителю возможность оценить тот или иной вариант редакторской интерпретации, какая бы редакция ни оказалась в его руках, и самостоятельно сделать вывод о возможности его использования, что в конечном счете ведет к продуманной, текстологически точной, стилистически грамотной интерпретации. Ибо «путь к наиболее глубокому постижению любого произведения прошлого лежит через обращение к самым разным редакциям и уртекстам, шире, — ко всему ценному, что накоплено в истории осмысления музыки какого-либо композитора»¹⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Sydney Robinson Charles, George R. Hill, Norris I. Stephens, Julie Woodward. Edition, historical // The New Grove Dictionary. В настоящей статье мы опираемся на электронный вариант словаря. Здесь и далее пер. автора.

² Меркулов А. «Эпоха уртекстов» и редакции фортепианных сонат Бетховена // Музыкальное исполнительство и современность: науч. тр. МГК им. Чайковского. — М., 1997. — Сб. 19, вып. 2. — С. 91.

³ Там же, с. 102.

⁴ Там же, с. 92.

⁵ Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. — М., 1977. — С. 250.

⁶ Следует отметить, что в издание под редакцией Шнабеля включены еще шесть так называемых «Романтических» сонат, автором которых, как сейчас установлено, Моцарт не является. В издание под редакцией Шмида включены также два цикла вариаций для клавира и скрипки, которые в рамках настоящей статьи мы не рассматриваем.

⁷ Маргер К. Предисловие // Моцарт В. А. Сонаты для клавира и скрипки / ред. К. Маргера. — Вена, 1979. — С. VIII. — На нем. языке.

⁸ Wolfgang Amadeus Mozart. Kammermusik. Werkgruppe 23: Sonaten und Variationen für Klavier und Violine. — Barenreiter, 1964.

⁹ Там же. Пер. автора.

¹⁰ Цит. по: Аронов А. Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. — М.; Л., 1965. — С. 54.

¹¹ Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта. — М., 1972. — С. 44.

¹² Меркулов А. Указ. изд., с. 92.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же, с. 98.

Есаков Вячеслав Вячеславович

зав. сектором камерного ансамбля,
старший преподаватель
Московского государственного
института музыки им. А. Шнитке