

Victor KULAKOV
Beethoven's *Für Elise*:
An information for discourse

In the article proposed, the modern editions of Ludwig van Beethoven's rondo *Für Elise* are compared with the first edition of the piece, made by Ludwig Nohl in 1867. The author calls the reader's attention to the numerous changes of the musical text and undertakes an attempt to restore the original internal links in the structure of the piece.

Keywords: Ludwig van Beethoven, Ludwig Nohl, *Für Elise*, rondo, piece for piano.

Виктор КУЛАКОВ
«К Элизе» Бетховена:
информация к размышлению

В статье производится сравнение современных изданий фортепианной пьесы «К Элизе» Бетховена с ее первой публикацией, сделанной Людвигом Нолем в 1867 году. Автор обращает внимание на редакторские изменения нотного текста, нарушающие внутренние связи в структуре пьесы; в статье делается попытка восстановления этих связей.

Ключевые слова: Л. ван Бетховен, Л. Ноль, «К Элизе», рондо, фортепианная пьеса.

Популярность фортепианной пьесы Бетховена «К Элизе» заслуживает быть отмеченной в книге рекордов Гиннеса, но много ли мы знаем об этом произведении?

Впервые пьеса была опубликована спустя 40 лет после смерти композитора, в 1867 году. Это сделал биограф Бетховена Людвиг Ноль, сопроводивший публикацию следующим текстом: «Нижеследующая фортепианная пьеса, до того неизвестная, правда, не такая уж значительная, но очень приятная, принадлежит к наследству фрау Терезы фон Дросдик, урожденной Мальфатти, которая подарила ее фройляйн Брэдль из Мюнхена. Правда, пьеса написана не для Терезы, на ней — надпись рукою Бетховена: „Элизе 27 апреля на память об Л. в. Бтхвн“. Какой Элизе — баронесса фон Гляйхенштайн не помнит. Эта пьеса, впрочем, может равным образом найти место как дополнение к приятственным отношениям маэстро к прекрасной Терезе с каштановыми локонами» [4, с. 28].

В современных комментариях к пьесе указывается, что ее рукопись вскоре бесследно исчезла. Проще всего предположить, что, подготовив публикацию, Ноль вернул автограф его владелице. Что с ним стало дальше — неизвестно. Для нас сейчас важно лишь то, что с тех пор никто из издателей его больше не видел, и Ноль, таким образом, является единственным издате-

лем, опирающимся в своей публикации на подлинный бетховенский текст.

Второе издание пьесы вышло в 1888 году в лейпцигском издательстве Брейткопфа и Хертеля. В связи с усовершенствованием технологии печати нотная запись приобрела привычный для нас вид. В частности, были раскрыты знаки сокращения нотного письма. Подготавливая текст к печати, редактор внес в него отдельные исправления, в которых, как мы увидим, необходимости не было. Впервые публикуя большими тиражами полные собрания сочинений великих композиторов, издательство Брейткопфа и Хертеля приобрело заслуженный авторитет. Поэтому большинство последующих публикаций «К Элизе» опиралось на это второе издание, а изданию Ноля — единственному, содержащему исходный текст, но ставшему библиографической редкостью, большого внимания не уделяли.

Тексты этих двух публикаций отличаются друг от друга в следующих местах:

1. Мотив, завершающий первую часть рефрена (такт 7), в первом издании начинается с шестнадцатой е. Согласно знаку репризы е звучит дважды, а при последующих повторениях заменяется нотой d (Пример 1). У Брейткопфа и Хертеля везде стоит е (Пример 2):

Пример 1

Первая часть рефрена (издание Ноля)



Пример 2

Первая часть рефрена (издание Брейткопфа и Хертеля)



Почему издатели заменили *e* на *d*? Замена эта, полагаю, не случайна. В средней части рефрена вслед за короткой восходящей гаммой следуют три звена нисходящей секвенции, каждое из которых состоит из скачка вверх на септиму и возвращения вниз по трем ступеням гаммы. Это секвентное движение не завершается внутри средней части: оно «повисает» на доминанте — своего рода выписанной фермате, оставляя у слушателя чувство ожидания завершающего звена, которое должно включать септиму *d-c*. Это ощущение усиливается характерным для вопросно-ответной структуры ожиданием разрешения в тонику. Завершение обоих отложенных процессов осуществляется в конце репризы рефрена (т. 21–22), последний мотив которой начинается с ноты *d* и в таком виде представлен на всем протяжении пьесы.

Тон *d* звучит хорошо, лишь будучи подготовленным предшествующим развитием. В начале произведения чрезмерная активность этого тона не соответствовала экспозиционному характеру изложения и требовала применения более спокойного тона *e*. По этой же причине последняя нота этого мотива (*a* в такте 8) удлинена здесь до четверти, что сохранено во втором издании, но зачастую теряется в последующих.

Замена *e* на *d* в первом проведении рефрена больше не встречается ни в одном из известных изданий. Чаще во всей пьесе ставится *e*, иногда везде — *d*. Есть случаи, когда *d* стоит только в заключительном мотиве в конце пьесы.

2. В конце первого эпизода (такт 34) начальная тридцать вторая в первом издании — *d*, во втором — *e* (Пример 3). В издании Ноля звук *d* приходится на момент кульминации, в результате перегармонизации тона здесь образуется уменьшенный септаккорд:

Пример 3

Конец первого эпизода (издание Ноля)



С этого момента «запускается» целый ряд событий, реализуется накопленная предыдущим движением энергия. Сначала возникает настойчиво повторяющаяся фигура 32-ми (*h-e-dis-e*). Остановившись на длинной ноте, этот мотив еще настойчивее звучит в расширении, ритмически воспроизводя основной мотив пьесы. Затем он распадается на попарно слигванные ноты, которые подводят к рефрену.

Во втором и следующих изданиях *d* заменено здесь нотой *e*, и это нарушает логику развития музыкальной структуры. Уничтожается перегармонизация ноты *d*. Последовательность *d-e* не создает ощущения кульминации, а исчезнувший уменьшенный септаккорд, через который происходит модуляция из *C-dur* в *a-moll*, заменяется вялой последовательностью двух доминант названных тональностей. В результате движение мелодического материала никуда не приходит, «растворяясь» без последствий, а дальнейшие события (повтор фигуры, ее ритмическое расширение, расчленение) теряют связь с эпизодом. Итак, авторское *d* не следовало переделывать на *e*.

На связующих нотах, которыми завершается средняя часть рефрена, Бетховен впервые ставит лиги, причем записывает эти слигванные шестнадцатые на верхнем нотоносце, не распределяя между партиями обеих рук, как он это делает в остальных трех случаях. Это различие можно объяснить тем, что здесь секундовый мотив вытекает из активной затактовой фигуры, продолжая жить ее энергией. В других же случаях эти мотивы, повторяясь вслед за октавными ходами, играют роль выписанной ферматы и воспринимаются как материал, заполняющий паузу.

3. В этом же эпизоде в издании Ноля при повторении заключительной фигуры вместо ожидаемого *d* стоит *e* (такт 32) (Пример 4):

Пример 4

Фрагмент первого эпизода (издание Ноля)



Во втором и во всех последующих изданиях эта нота исправлена. Является ли она опечаткой, проверить невозможно, т. к. никто, кроме Ноля, автографа не видел.

4. Во втором эпизоде репетиция шестнадцатых начинается на последней ноте рефрена, предвосхищая характер последующего движения и способствуя усилению связи между рефреном и вторым эпизодом. В первых четырех тактах эпизода пульсирует органнй пункт на тонике, после чего в следующих двух тактах биение шестнадцатых прекращается, сменяясь гармонией субдоминанты и ее альтерированного варианта (Пример 5).

Пример 5

Фрагмент второго эпизода (издание Ноля)



Далее верхний голос спокойно завершает фразу мотивом, близким к основной интонации рефрена, но в увеличении (Пример 6):

Пример 6

Фрагмент второго эпизода в развитии



В нижнем голосе между тем возобновляется органнй пункт на доминанте. Остановка пульсации отмечает начало второй («ответной») половины предложения. В следующем предложении движение, начавшись точно так же, как и в первом, пойдет дальше, уже не останавливаясь, и будет нагнетаться напряженным восхождением баса по полутонам. Второе предложение разомкнуто, оно останавливается на доминанте, не исчерпав всего своего импульса, и ему теперь требуется дополнение для реализации остатка накопленной энергии. Эту функцию выполняет движение триолей по тонам ля-минорного арпеджио и нисходящая хроматическая гамма, которая переходит в последнее повторение рефрена, завершающего пьесу. Второе издание, устанавливая сплошную пульсацию и уничтожая контраст между предложениями, делает из содержательного драматического события обычное повторение похожего материала.

Таким образом, коррективы, появившиеся в тексте пьесы во втором издании, приходится на ее ключевые энергетические точки; о потере первоначальных вариантов можно только сожалеть.

В более поздних изданиях изменения текста продолжались:

5. В повторяющемся секундном обороте при первом изложении рефрена (такт 14) восьмая е во многих изданиях заменяется шестнадцатой (Пример 7):

Учащиеся в этих тактах порой сбиваются с ритма и играют неверное количество нот. Восьмая помогает сохранить ощущение сильной доли и подчеркнуть трехдольность пульсации — деталь совсем не лишняя.

Пример 7

Первое изложение рефрена



7. В беспедальном фрагменте в конце второго проведения рефрена и во втором эпизоде (тт. 52–76) педаль почти всегда указывается так же, как в остальной пьесе. Разумеется, помня об отличии современных инструментов от тех, на которых играл Бетховен, мы не будем требовать исполнять это место совсем без педали. Речь идет о том, что педальная идея отражает содержание пьесы и должна учитываться исполнителем, поэтому информацию о ней надо в тексте сохранить, как это сделано у Брейткопфа и Хертеля в 1888 году. Мы же видим почти во всех последующих изданиях распространение педали на указанный эпизод. Иногда при этом, как, например, в издании под ред. Ю. Питерина [3, с. 54], читателей заверяют в том, что педаль принадлежит Бетховену. Зачастую изменены и моменты ее снятия.

8. Перерыв пульсации во втором эпизоде можно встретить в некоторых довоенных публикациях [см., напр.: 1; 6]. В таких изданиях может сохраняться и нота *d* в конце первого эпизода, что указывает на использование в качестве источника публикации Ноля, которая, тем не менее, обязательно подвергается исправлениям в других местах. В современных изданиях и в нотах, выложенных в Интернете, автор настоящей статьи перерыва пульсации не встречал.

9. Последняя нота пьесы — восьмая *a* с октавным унисоном — часто удлиняется до четверти и дополняется нотой *c*.

10. Наконец, обозначение темпа *Poco moto* в ряде изданий заменяется на *Allegretto*. Вряд ли это правильно. По сравнению с более определенным *Allegretto* авторское *Poco moto* предоставляет исполнителю возможность выбирать темп в более широком диапазоне. Вправе ли редактор его сужать? Не лучше ли сохранить авторское обозначение?

Таким образом, все издания, следовавшие за публикацией Ноля, дают картину постепенного накопления искажений исходного текста. Редакторы заменяют ноты и другие детали текста, кажущиеся им непривычными, не давая себе труда разобраться в содержании целого и опираясь на впечатление от проигрывания двух-трех тактов. Их любимым занятием является также удаление всех различий при повторениях. Предположить, что автор мог специально варьировать повторяющиеся фрагменты, им почему-то не приходит в голову. В результате всех этих изменений сегодня мало кто знает бетховенскую пьесу в том виде, в котором она была впервые опубликована.

Литература

1. Бетховен Л. На память Элизе. Для ф-п. Москва-Петроград: Гос. изд-во, 1923. 7 с.
2. Бетховен Л. Фортепианные пьесы под ред. А. Б. Гольденвейзера. Т. 2. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1940. 137 с.
3. Бетховен Л. Пьесы для фортепиано / Сост. и ред. Ю. Питерина. М.: Музгиз, 1973. Вып. 1. 84 с.
4. Ludwig Nohl (1831–1885). Neue Briefe Beethovens, pp. 28–33 [электронный ресурс]. Stuttgart: J. G. Cotta, 1867. URL: [http://imslp.org/wiki/Fur_Elise,_WoO_59_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](http://imslp.org/wiki/Fur_Elise,_WoO_59_(Beethoven,_Ludwig_van)) (дата обращения: 05.12.2013).
5. Ludwig van Beethovens Werke, Serie 25: Supplement. Instrumental-Musik, Nr. 298, pp. 354–356. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1888. Plate B. 298. [электронный ресурс]. URL: [http://imslp.org/wiki/Fur_Elise,_WoO_59_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](http://imslp.org/wiki/Fur_Elise,_WoO_59_(Beethoven,_Ludwig_van)) (дата обращения: 05.12.2013).
6. Pour Elise. Pour le piano. Varsovie: E. Hoslick, 1904.

Alevtina BOYARINTZEVA
The 'voice' of the composer:
Origins of the phenomenon
(Sergey Prokofiev's vocal music)

The article is devoted to Sergey Prokofiev's vocal music. The author focuses on such principles of the composer's work in this sphere of genres as individualized 'pronouncing' of the literary primary source and attention to the images of movement embodied in the literary text. The article includes the author's attempt to reconstruct an image of the ideal 'voice' having been a source of inspiration for the composer.

Keywords: Sergey Prokofiev, voice, vocal genres, opera, romance, theater.

Алевтина БОЯРИНЦЕВА
«Голос» композитора:
происхождение феномена
(вокальное творчество
Сергея Прокофьева)

Статья посвящена вокальному творчеству С. Прокофьева. Автор рассматривает такие принципы работы композитора в данной жанровой сфере, как индивидуализированное «произнесение» литературного первоисточника и чуткость к воплощенным в слове образам движения. В статье предпринята попытка воссоздать образ идеального «голоса», вдохновлявшего композитора.

Ключевые слова: С. С. Прокофьев, голос, вокальные жанры, опера, романс, театр.

Прокофьевские сочинения для голоса никогда не были лишены исполнительского и исследовательского внимания¹. Допуская некоторую терминологическую вольность, автор статьи подразумевает под определением «вокальное творчество» все те сочинения, в которых композитор обращается к голосу, — от романса до оперы. Особенности этого широкого жанрового, точнее, жанрово-стилевого явления таковы, что они побуждают к новым поискам, размышлениям, к погружению в живое пространство прокофьевских интонаций.

Вокальная музыка всегда находилась в поле интересов Сергея Прокофьева. Конечно, конкретная творческая ситуация влияла на выбор жанра. Но почти не-

изменными с юных лет оставались принципы работы композитора со словом. Во-первых, это индивидуализированное «произнесение» литературного первоисточника — с видоизменением интонационного строя оригинала, внедрением собственных ритмических акцентов². Подобное отношение к авторским текстам легко объясняется императивностью собственного литературного дара Прокофьева. Он не только обладал способностью мастерски обращаться со словом, артистично преподносить его (что доказывают его статьи, рассказы): Прокофьев рождал слово, содержащее в себе «ген» самобытного творческого мышления. Во-вторых, это чуткость к воплощенным в слове образам движения.

¹ Количество интересных решений прокофьевских опер за последние 10–15 лет огромно. Но следует признать, что камерно-вокальнымopusам достается меньше внимания. Что касается исследовательского интереса, то к известным работам М. Сабининой [9], Н. Рогожиной [7], М. Арановского [1], М. Тараканова [11] в последние годы добавился ряд серьезных исследований. Среди них можно отметить объемную работу Е. Долинской «Театр Прокофьева» [3], монографию Е. Ручьевской «Война и мир». Роман Л. Толстого и опера С. Прокофьева» [8], статью В. Гавриловой «К вопросу о специфике трактовки вербального и музыкального компонентов в опере С. С. Прокофьева «Игрок» [2], статьи Е. Дурандиной «Универсум музыкального театра Прокофьева: к проблеме оперного жанра в XX веке» [5] и «Три взгляда на русскую оперу» [4]. Этот краткий перечень может быть дополнен солидным списком диссертационных исследований.

² Один из самых интересных и сложных примеров «переозвучания», «переинтонирования» — «Есть другие планеты» (ор. 9 № 1). «Музыкальный» замысел поэта К. Бальмонта — темброво-фонетические игры, ритмическая нестабильность, рождающие изысканно прерывистую, «с придыханием», мелодию стихотворения, — растворяется в баркарольном образе, созданном композитором.