**Эва и Пауль Бадура-Скода и их книга «Интерпретация Моцарта»**

Австрийский пианист Пауль Бадура-Скода (06. 10. 1927 – 25. 09. 2019) – выпускник Венской консерватории, ученик Эдвина Фишера. В 1947 г. стал победителем конкурса пианистов в г. Зальцбурге, после чего началась его активная концертная деятельность. Основа его репертуара – музыка Моцарта. Помимо многочисленных сольных дисков он записал также сонаты Моцарта для скрипки и фортепиано с Давидом Ойстрахом. Выступал также в дуэте с австрийским пианистом Йоргом Демусом, совместно с которым написал книгу об интерпретации фортепианных сонат Бетховена. В 2007 году в рамках своего юбилейного концертного турне посетил Россию.

Эва Бадура-Скода (15. 01. 1929 – 08. 01. 2021) также закончила Венскую консерваторию, где, помимо музыковедческих дисциплин, обучалась игре на фортепиано и виоль д\*амур, а также изучала философию и историю искусств в университетах Вены, Гейдельберга и Инсбрука. Ее перу принадлежит множество статей, книг, исследований. В соавторстве с Паулем Бадура-Скодой, помимо книги «Интерпретация Моцарта», написана также работа «Интерпретация Баха», вышедшая в свет в 1990 году. Не удалось узнать, существует ли ее русский перевод.

Первое издание книги «Интерпретация Моцарта» вышло в свет в Австрии в 1957 году. Обращает на себя внимание молодой возраст авторов – Еве и Паулю Бадура-Скода было на момент выхода книги соответственно 28 и 30 лет. На русском языке книга впервые была издана в 1972 г. Книга состоит из двух больших разделов: «Общие проблемы интерпретации Моцарта» и «Интерпретация концертов для фортепиано». К советскому изданию приложен большой обзор современной литературы о Моцарте, написанный Л. А Баренбоймом и озаглавленный: «Как исполнять Моцарта?».

Исполнение музыки Моцарта – поистине пробный камень хорошего вкуса музыканта. На первый взгляд простая, в глубине своей она многогранна, очень трудно воссоздать гармонию между ее содержанием и формой. Для исполнения музыки Моцарта требуется знание стиля композитора и стиля эпохи.

Мы не можем воссоздать дух музыки прошедших столетий, если не услышим эту музыку такой, как она звучала у ее творцов, если не попытаемся передать ее по возможности теми же средствами, которые существовали при ее возникновении. С этой точки зрения рассмотрим один из важнейших компонентов музыкальной выразительности – звучность инструмента, звучность моцартовского фортепиано. Фортепиано, несомненно, было любимым инструментом Моцарта. Об этом свидетельствует большое число сочинений, написанных им для фортепиано. В фортепианных произведениях Моцарта, в сонатах и концертах нашли отражение личные переживания композитора, и именно в этих произведениях он достиг вершин инструментального искусства.

Никакой другой инструмент не подвергался стольким усовершенствованиям и не переделывался так основательно, как фортепиано. Уже инструменты бетховенской эпохи, а в еще большей степени инструменты 19--20 веков обладали по сравнению с фортепиано Моцарта не только более полным и громким, но и более «тёмным» и обычно более глухим звуком. По сравнению с современным роялем богатая обертонами звучность моцартовского фортепиано кажется необычайно тонкой и прозрачной, отчётливой, серебристой. Инструмент был более хрупким (интересно заметить, что моцартовский рояль весил 60 – 70 кг., а концертный Стейнвей весит около 500 кг.) Струны были более тонкими, поэтому звучность была относительно более слабой. Только появление в 1825 году стальной рамы и обусловленное этим новшеством сильное натяжение струн обеспечило привычную нам степень громкости. Кроме того, фортепианные молоточки 18 века были обтянуты кожей (вместо принятого теперь фильца) и уже благодаря этому звучность моцартовского фортепиано была светлой и богатой обертонами, являясь чем-то средним между звуком клавесина и звуком нынешнего рояля.

Во времена детства и юности Моцарта фортепиано было совсем новым и редко встречавшимся инструментом. В 70-е годы в Зальцбурге Моцарт, по-видимому, не имел в своем распоряжении фортепиано, о чем мы узнаем из письма матери Моцарта к его отцу, посланного из Мангейма в декабре 1777 года: «Он играет совсем иначе, чем в Зальцбурге, так как здесь повсюду есть фортепиано, а он умеет на нем играть бесподобно, так, как никто еще никогда не играл».

Фортепиано моцартовской эпохи имели очень ясный и светлый верхний регистр, басы обладали своеобразной округлостью и полнотой, которая, однако, сильно отличалась от глухого, вязкого звучания басов современных роялей. Благодаря тонким струнам было возможно достичь прозрачной звучности басовых аккордов даже при самом тесном их расположении. На современном рояле с трудом можно различить отдельные звуки, например, в часто встречающихся у Моцарта доминантсептаккордах в низком регистре. Авторы книги советуют в таких септаккордах опустить квинту, а терцию брать значительно слабее, чем крайние звуки. Предлагают они также делать октавные переносы средних звуков, чтобы сделать расположение аккорда более широким.

Фортепиано времен Моцарта имело диапазон 5 октав: от ***фа*** контроктавы до ***фа*** третьей октавы. Верхняя граница диапазона не всегда позволяла сыграть в неизменном виде , например, побочные и заключительные партии сонат и концертов при переходе этих тем в основную тональность в репризе. В этих случаях мотивы изменялись или переносились на октаву вниз.

Что касается нижнего предела звукового диапазона моцартовского фортепиано, то Моцарт, скорее всего, не ощущал ***фа*** контроктавы как естественный предел низкого регистра. В 1785 году Моцарт заказал педальную клавиатуру, которая присоединялась к обычному фортепиано. Не сохранилось сведений о ее устройстве и диапазоне, но некоторые особенности автографов позволяют утверждать, что Моцарт использовал педальную клавиатуру, например, для удвоения особо важных звуков и мотивов в басу.

Фортепиано моцартовской эпохи были снабжены рычажком, находившимся под клавиатурой. Он приводился в действие коленом и выполнял функцию педали. Эту возможность обогащения звуковой палитры Моцарт очень ценил, сохранился его похвальный отзыв о действии такого механизма на фортепиано Штейна. На основании того, что моцартовское фортепиано не имело педали как таковой некоторые пианистические школы советуют не пользоваться педалью при исполнении произведений Моцарта. Бадура-Скода выражает категорическое несогласие с такой точкой зрения, приводя примеры пассажей и аккордовых эпизодов, звучащих без педали сухо и обедненно. Само собой разумеется, педализация должна быть очень тонкой, чтобы не страдала четкость игры.

Динамика. По сравнению с минувшими временами человеческое ухо привыкло к гораздо большему шуму, начиная с шума улицы и железной дороги, гула самолетов и кончая мощным звучанием больших оркестров в концертных залах. Если бы мы захотели воссоздать абсолютные отношения силы звука, существовавшие в 18 веке, то звучности того времени показались бы нам слишком жидкими, лишенными достаточной мощи.Мы вынуждены примириться с тем фактом, что forte сегодня воздействует на нас как таковое только тогда, когда оно акустически сильнее, чем во времена Моцарта.

Согласно традиции, Моцарт довольно скупо проставлял динамику. Считалось, что музыкант, получивший разностороннее образование и имеющий большой исполнительский опыт, сможет продуманно привнести динамические обозначения в нотный текст. Моцартовские обозначения динамики сводятся зачастую к обозначениям forte и piano. Моцартовское piano , следовательно, может означать p,pp,mp, а forte включает в себя все градации между mf и ff. Вопрос о выборе соответствующей градации решается исполнителями по-разному, и нужно досконально знать произведение, чтобы прийти в каждом отдельном случае к правильному решению. Авторы книги приводят в помощь исполнителю несколько правил, позволяющих распознать соответственную динамику по фактуре и структуре произведения.

В партии фортепиано forte возможно:

1. В октавах и полнозвучных аккордах;
2. В пассажах, построенных на разложенных трезвучиях и септаккордах и простирающихся на несколько октав;
3. В заключительных трелях сонатного Allegro;
4. В тремоло и ломаных октавах;
5. В пассажах партии левой руки.

То обстоятельство, что Моцарт ограничивался обозначениями f и p, несет на себе отпечаток эстетических воззрений целой эпохи – эпохи классицизма. Forte и piano противопоставлялись, как «свет и тень», говоря языком тогдашней эстетики. Именно смена контрастов является типичной для Моцарта, и ее не следует сглаживать. Динамические переходы встречаются у него не часто, и он почти всегда их обозначал crescendo и diminuendo. В автографах Моцарта иногда встречается слово calando. У него оно обозначало «тише» , а не «тише и медленнее», как в более поздние времена. Принятые сейчас обозначения акцента в то время еще не употреблялись. Акцент Моцарт обозначал знаком sf или же fp. Применял иногда Моцарт характерную для музыки рококо 18 века эхо-динамику, хотя и реже, чем его современники.

***Темп.*** Иногда приходится слышать замечания: «Старые мастера, наверное, ужаснулись бы от темпов, в которых исполняют их произведения. Ведь не могли же в старину так быстро играть!» Как бы ни было соблазнительно утверждать, что наше быстро мчащееся время воздействовало и на темп исполнения музыкальных произведений, правильность этого утверждения весьма сомнительна. Обратимся к истории. В 1752 году Иоганн Йоахим Кванц, придворный флейтист Фридриха II, издал трактат «Опыт руководства по игре на поперечной флейте». В этом труде, помимо сугубо специальных сведений, он приводит математически точные вычисления темпов, произведенные с помощью биений пульса человека. В своих расчетах Кванц исходил из предпосылки: в минуту – 80 ударов пульса. Например, для Allegro assai в четырехчетвертном такте он указывал на каждое биение пульса половинную ноту (=80), а для allegro assai в размере alla breve еще вдвое быстрее (половинная =160, следовательно, четверть =320!). Впрочем, Кванц совершенно ясно отметил, что его темповые указания следует рассматривать только как приблизительные и что при выборе темпа необходимо принимать во внимание некоторые другие моменты, прежде всего «самые быстрые ноты, из которых состоят пассажи».

Авторы книги составили шкалу моцартовских темповых обозначений от Largo до Presto, снабдив ее указаниями метронома для каждого темпа.

***Агогика.*** Заметные сдвиги темпа в пределах одной части у Моцарта не нужны. Однако встречаются места (большей частью границы фраз, предложений, периодов), где даже самые ритмичные музыканты немного увеличивают темп или чуть-чуть его сдерживают. Такие тонкие сдвиги темпа и называются агогикой. В первую очередь агогика должна помогать естественному исполнению переходов, неизбежных в сонатных формах или в рондо. В вопросах агогики очень многое зависит от тонкого чутья и вкуса исполнителя. Свободная, непринужденная, выразительная игра невозможна без небольших агогических колебаний, однако при этом не должно быть слышимых сдвигов темпа. Rubato моцартовских медленных частей – это особое искусство, ныне почти утраченное: небольшие ритмические изменения в ведущем мелодическом голосе при неизменном движении сопровождающих голосов. Такое rubato сообщало выразительность и живость исполнению ранних классических произведений. Многие метрические построения, состоящие из двухтактовых, четырёхтактовых, восьмитактовых предложений и кажущиеся нам слишком простыми, порой даже примитивными, обретали живое дыхание только благодаря применению rubato. Леопольд Моцарт, «Школа скрипичной игры»: «Похищенный темп – tempo rubato – можно скорее показать, чем рассказать».

***Артикуляция*** Моцарта – предмет, пожалуй, наибольших споров и несогласий среди исполнителей и музыковедов. И в музыке, и в речи артикуляция – это характер произнесения, необходимый для уточнения смысла самых мелких элементов музыкального или словесного текста. Для обозначения артикуляции и пожеланий композитора в этой области уже с конца 16 столетия нотная запись знала специальные обозначения, например, точки и клинья для staccato и лиги дляlegato.

Музыканты-практики нередко смешивают понятия «артикуляция» и «фразировка». Задача фразировки – организация звуков в музыкальную фразу, следовательно, задача фразировочной лиги – сделать зримыми в нотной записи внутренние связи музыкальной фразы. В этом смысле фразировочные лиги Моцарт еще не употреблял. В сравнительно длинных мелодических линиях Моцарт, опираясь на старые традиции, проставлял лиги потактно. Такая расстановка лиг происходит от способа записи скрипичных штрихов и объясняется ограниченной длиной скрипичного смычка. Подобно тому, как скрипач стремится сделать разрыв мелодии при смене смычка минимальным, так и пианист не должен снимать руку между тактами, если хочет соблюсти единство мелодической линии.

Legato не является у Моцарта господствующимвидом звукоизвлечения, в гораздо большей степени - nonlegatoи отчасти – staccato. Об этом прежде всего говорят артикуляционные указания в автографах, кроме того, это подтверждают его современники, в частности, сохранился отзыв Бетховена: «Тонкая, но раздробленная игра, никакого legato».

Для обозначения staccato Моцарт употреблял два ясно отличающихся друг от друга знака: точку и вертикальную черточку, которая в современном начертании изображается как клин. Бадура-Скода утверждает, что Моцарт не делал различия между черточками и клиньями, объясняя это тем, что при быстром письме пером черточки утолщаются и приобретают клиновидное начертание. Как и в современной практике, точка означает у Моцарта более мягкое, округлое staccato, а черточка - более резкое и острое. Для обозначения совсем мягкого staccato - вид non legato – он пользовался сочетанием точек и лиг. Моцартовскоеstaccato требует исключительно богатой шкалы выразительных оттенков. Еще Ф.-Э. Бах в своем труде «Опыт правильного способа игры на клавире» писал: «Играть отрывисто нужно по-разному, обдумывая длительность ноты – половинная ли она, четверть или восьмая, темп – быстрый он или медленный, изложена ли мысль forte или piano.

***Орнаментику*** Моцарта отличает вкус, благородство, изящество, выразительность. Орнаментика придает возвышенность и утонченность даже самым банальным музыкальным формулам 18 века, используемым композитором. Среди применявшихся Моцартом украшений встречаются следующие: форшлаги, арпеджиато, группетто и трели.

*Форшлаг* по своему происхождению не что иное как задержание. Моцарт записывал форшлаги большей частью в соответствии с их длительностью (встречаются даже форшлаги половинными). Форшлаги-задержания играются всегда за счет главной ноты. В ранних произведениях Моцарта (примерно до 1779 года) еще соблюдается старинное правило: в трехдольных тактах форшлаг длится две доли, а разрешение сдвигается на третью. Перечеркивание укорачивает ноту в два раза. Коротко (без конкретной длительности) нужно играть форшлаги: 1) когда последующая главная нота сама является задержанием; 2) когда над следующей за форшлагом главной нотой стоит стаккато; 3) почти все форшлаги снизу. Авторы книги постоянно подчеркивают, что создание правил, которые действовали бы во всех случаях, затруднительно. Многое зависит от характера и темпа пьесы.

*Арпеджиато* Моцарт обозначал не волнистой линией, а поперечной чертой. В тех случаях, когда арпеджиато или арпеджиообразный форшлаг в правой руке надо соотнести с аккордом или выдержанным звуком в левой, нижний звук арпеджио должен совпадать с сопровождением. Есть и исключения: Rondo alla turca – арпеджиато в левой руке нужно начинать из-за такта. Если обе руки арпеджируют одновременно, арпеджио также берется из-за такта.

*Группетто* очень часто встречается у Моцарта. Зачастую он выписывал его в виде форшлага, а иногда и крупными длительностями. Группетто над нотой начинается, согласно старому правилу, со следующей более высокой ноты и состоит, таким образом, из трех звуков. Играется группетто на сильной доле такта. В быстром темпе группетто состоит из четырех равных по длительности звуков. Исполнение группетто с основной ноты (квинтоль) Бадура-Скода считает стилистически неверным. Моцарт почти никогда не указывает в группетто знаков альтерации. Но само собой разумеется, что в мажоре нижний звук группетто всегда повышается, когда оно стоит над V ступенью и в большинстве случаев, когда оно указано над VI ступенью. В миноре повышается нижний звук группетто, проставленного над I, а часто и над IV и V ступенями.

*Трели.* Основной вопрос: как начинать трель, с главной ноты или со вспомогательной? Теоретические труды 18 века рекомендовали начинать трель, как правило, со вспомогательной ноты. Но во второй половине 18 века часто возникали противоречия между теорией и практикой исполнительства. В произведениях Моцарта можно найти множество мест, где трель безусловно нужно начинать с главной ноты, встречаются места, где наиболее естественно начинать трель с соседней ноты, и, наконец, существует ряд случаев, где допустимо и то, и другое толкование.

Трель надо начинать с главной ноты:

1. Когда ей предшествует соседняя более высокая нота;

2. Когда ей предшествуют три восходящих или нисходящих ноты;

3. Когда трель стоит над диссонансом;

4. Когда трель в басу;

5. Когда трель заканчивает восходящий пассаж;

6. В трельных последовательностях.

В записи Моцарта трели, как правило, заканчиваются нахшлагами. Бадура-Скода советует их вводить и в тех случаях, где Моцарт их не обозначил, исключая места, где трель стоит над очень короткой длительностью.Моцарт предоставлял интерпретаторам известную свободу в толкованииукрашений, рассчитывая на вкус и художественное чутье исполнителя.

Книга «Интерпретация Моцарта» - плод многолетней любовной работы над сочинениями Моцарта, давшей возможность многое открыть и познать; работы, в ходе которой изо дня в день росла не только радость от музыки Моцарта, но и восхищение этим неповторимым художником и человеком.