

Л. В. Кириллина



БЕТХОВЕН

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

ТОМ II

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Л. В. КИРИЛЛИНА

БЕТХОВЕН

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

ТОМ II



НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР
«МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ»
МОСКВА 2009

УДК 78.071.1
ББК 85.313(3)-8
К431

Рецензенты

П. В. Луцкер, кандидат искусствоведения
И. П. Сусидко, доктор искусствоведения, профессор

Кириллина Л. В.

К431 Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. / Л. В. Кириллина. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009.

ISBN 978-5-89598-213-6

Т. 2. — 590 с., нот., ил.

ISBN 978-5-89598-217-4

Впервые после многолетнего перерыва в отечественном музыковедении появился обобщающий труд о великом классике. Двухтомник «Бетховен. Жизнь и творчество», написанный ведущим отечественным исследователем творчества композитора доктором искусствоведения Ларисой Кириллиной, — это полномасштабная научная историческая монография, учитывающая новейшие достижения мировой бетховенистики. В пятнадцати главах последовательно прослежены все этапы жизненного и творческого пути Бетховена. Первый том посвящен истокам личности, становлению и самоутверждению Бетховена и его творчеству от самых первых опытов до «Героической симфонии» и оперы «Фиделио».

Второй том охватывает средний и поздний периоды. Особенностью книги является то, что «жизнь» и «творчество» композитора не разграничиваются на два непересекающихся потока (как это часто делается в биографиях), а рассматриваются в неразрывном единстве.

Адресован всем интересующимся творчеством Бетховена.

УДК 78.071.1
ББК 85.313(3)-8

ISBN 978-5-89598-217-4
ISBN 978-5-89598-213-6

© Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, 2009
© Л.В.Кириллина, 2009

Оглавление

ГЛАВА 9. «СВОБОДА И ДВИЖЕНИЕ ВПЕРЕД»: СОНАТЫ, ТРИО, КВАРТЕТЫ

Сонаты ор. 53 и ор. 54.	7
«Аппассионата»	13
Загадка 32 вариаций c-moll	18
Музыка для друзей: сонаты ор. 78 и ор. 79	22
Роман в звуках: Соната ор. 81-а.	28
Камерные дуэты	35
Бетховен и Мария Эрдеди	38
Трио ор. 70	41
Большое трио ор. 97.	46
«Русские» квартеты и граф Разумовский	50
Бетховен и русский фольклор.	53
Квартет F-dur.	60
Квартет e-moll	66
Квартет C-dur	74
«... Чтить память усопших или выразить отчаяние»:	
Квартеты ор. 74 и ор. 95	78
1809 год	91

ГЛАВА 10. ТРИУМФЫ И УТРАТЫ: 1812–1815

Песни на стихи Гёте	98
Увлечения и разочарования	102
Встреча с Гёте.	107
Бессмертная возлюбленная	113
Амалия Зебальд	124
Послесловие в песнях. «К далёкой возлюбленной»	129
«Разрушайте злое».	133
Седьмая симфония	136
Постклассицизм: Восьмая симфония	142
Музыка для масс.	155
Смерть брата	164
Сражение за ребенка	167

ГЛАВА 11. ПОЗДНИЙ СТИЛЬ: ХУДОЖНИК И ЭПОХА

Песни эпохи перемен	174
На изломе	181
Деформация формы.	189
Кризис классической гармонии.	201
Время и ритм	212
Полифония	220
«С сокровеннейшим чувством».	223
Диалог с историей.	229

ГЛАВА 12. ПРОЩАНИЕ С ФОРТЕПИАНО

Нанетта Штрейхер	235
Рояль Бродвуда.	238

Особенности фортепианного стиля241
Под знаком святой Цецилии: Бетховен и пианистки246
Соната ор. 101249
Соната ор. 106254
Лирическое интермеццо: семья Brentano266
Соната ор. 109267
Соната ор. 110276
Соната ор. 111282
Комическое интермеццо: Генералиссимус, Адъютант и Дьяболус297
Вариации ор. 120.302
Багатели313

ГЛАВА 13. СИМФОНИЯ И МЕССА

Разговорные тетради321
Искусство и политика328
Бетховен глазами современников334
Путь к Девятой симфонии337
Ода к Радости342
Девятая симфония: от трагедии к радости347
«Торжественная месса»: история создания371
Композиция Мессы385
Петербургская и венская премьеры401

ГЛАВА 14. ПОЗДНИЕ КВАРТЕТЫ

Музыкант и коммерсант410
Н. Б. Голицын.411
Поздние квартеты в России418
Исполнения поздних квартетов современниками.421
«Не становись племянником Рамо»....424
Квартеты как сверхцикл435
Квартет ор. 127.437
Квартет ор. 132.447
Квартет ор. 130.462
Большая fuga.473
Квартет ор. 131.476
Квартет ор. 135.480

ГЛАВА 15. СМЕРТЬ И АПОФЕОЗ

Диагнозы и домыслы488
Судьба племянника491
Последние радости496
«Комедия закончена»506
Наследство515
Ненаписанное: оперы, месса, реквием.518
Генделианство и бахианство.525
Десятая симфония и Струнный квинтет533
Постскриптум540

<i>Библиография.</i>	<i>.541</i>
<i>Указатель произведений Бетховена</i>	<i>.558</i>
<i>Указатель имен</i>	<i>.569</i>

ГЛАВА 9

«Свобода и движение вперед»: сонаты, трио, квартеты

«Целью мира искусства, как и всего великого Творения, являются свобода и движение вперед», — писал Бетховен эрцгерцогу Рудольфу 29 июля 1819 года. Приведенное суждение, кажущееся на первый взгляд почти романтическим, на самом деле проникнуто кантианским духом и имеет немало точек смысловых пересечений с «Критикой способности суждения». Именно в этом трактате искусство определяется как «созидание через свободу», а гений — как «задатки души, через которые природа дает искусству правило»¹. Во всех трех «Критиках» Канта большое место уделено телеологии — учению о целеполагании, но лишь в «Критике способности суждения» это учение непосредственно проецируется на культуру и искусство: «Здесь, на земле, человек — последняя цель творения, ибо здесь он единственное существо, которое может <...> составить с помощью своего разума систему целей»; «Приобретение разумным существом способности ставить любые цели вообще (значит, в его свободе) — это культура. Следовательно, только культура может быть последней целью, которую мы имеем основание приписать природе в отношении человеческого рода»². Что касается свободы, то, будучи, в отличие от Бетховена, не религиозным вольнодумцем, а агностиком, Кант писал: «Из трех чистых идей разума — бога, свободы и бессмертия — идея свободы есть единственное понятие сверхчувственного, которое доказывает свою объективную реальность <...> в природе»³.

Эстетическое мировоззрение Бетховена опиралось на весьма глубокую философскую концепцию, объединявшую Бога, Природу, Человека и Искусство под знаком Творчества как разумной или одухотворенной Свободы. Прогресс («движение вперед») мыслился непрямым условием существования всех этих явлений, что в целом соответствовало идейным установкам Просвещения. Однако у Бетховена имелся и свой взгляд на феномен прогресса. Он был отнюдь не склонен понимать его прямолинейно и отдавать пальму первенства в споре «древних и новых» исключительно «новым». В том же письме к эрцгерцогу он далее оговаривал: «И если мы — новые — еще не продвинулись так далеко в *мастерстве*, как наши *предшественники*, то утончением

¹ Кант 1966. С. 318, 323.

² Там же. С. 459, 464.

³ Там же. С. 514.

наших манер тоже кое-что развито». В качестве самых великих «стариков» он называл Генделя и Себастьяна Баха.

Поучительно сравнить эту сентенцию с суждениями Ж.-Ж. Моминьи в «Методической энциклопедии» (1818): «Статуи Баха и Генделя навеки останутся пребывать в храме Муз, помещенные перед статуями Гайдна и Моцарта в качестве их предшественников. Но на памятниках Баху и Генделю будет начертано: “Крайняя готичность и условность. Образцовые примеры фуги и ее производных”. На памятниках же Моцарту и Гайдну — “Образцы современной музыки хорошего вкуса. Мощная и прекрасная природа, усовершенствованная искусством. Истинно прекрасное”⁴. Бетховену, с точки зрения столь строгого критика, в этом ряду места не нашлось: «Господин ван Бетховен известен своими симфониями, равно как квартетами и сонатами, и во всем этом он проявил себя как великий музыкант, но ему недостает естественности, красоты и мудрости, которые примечательны в истинных образцах, то есть у Гайдна и Моцарта»⁵.

Конечно, в приведенных оценках «старых» и «новых» классиков сказалось различие французского и немецкого вкуса, но в любом случае суждение Бетховена, хотя и не столь цветисто изложенное, обнаруживает гораздо большую тонкость и глубину, чем мнение его ученого современника. Правда, остается загадочным, что именно композитор подразумевал под «утончением манер». Однако в контексте многих прочих его высказываний можно предположить, что речь шла о реализации в художественном творчестве того принципа свободы, который в культуре Нового времени был тесно связан с понятием гения.

В камерной музыке венских классиков параллельно развивались две тенденции. Одна из них исходила из концепции музыки как аналога светской или дружеской беседы. Такие произведения обычно рассчитывались на возможности дилетантов, порою достаточно искусных, но все-таки склонных получать от музицирования в первую очередь удовольствие, а не преодолевать всевозможные препятствия. Именно этим обстоятельством объясняется порицание, вынесенное анонимным рецензентом АМЗ в адрес трех бетховенских скрипичных Сонат op. 12, которые ныне кажутся совершенно безобидными: «Рецензенту <...> стоило огромных усилий изучить эти необычные и в высшей степени трудные сонаты. И вот он должен признаться, что, сыграв их потом самым тщательным образом, он испытал такое чувство, какое испытал бы человек, предпринявший совместно с гениальным другом прогулку по заманчивому лесу, но встретивший там на каждом шагу такие враждебные засеки, что под конец он безрадостно ушел оттуда, усталый и изможденный. Бесспорно, господин ван Бетховен идет своим собственным путем. Но что это за странный и нудный путь? *Ученость, ученость и еще много раз ученость*, а натуральности, напева — нет! Строго говоря, это какая-то сплошная ученость при отсутствии хорошего метода; малоинтересная взъерошенность; по-

⁴ Encyclopédie methodique. 1818. P. 401.

⁵ Ibid. P. 415.

гоня за какими-то диковинными модуляциями; отвращение к общепринятым связям, и при этом такое нагромождение трудности на трудность, что теряет-ся всякое терпение и пропадает удовольствие»⁶.

Однако, наряду с произведениями, доступными для непрофессионалов, существовала и другая традиция, восходившая к ренессансной *musica reservata* («музыки для избранных»). Искусство такого рода процветало в аристократической и интеллектуальной среде, ценившей изысканную сложность, смелую оригинальность и утонченную игру смыслов — при дворах герцогов Медичи во Флоренции, д'Эсте в Ферраре, Гонзага в Мантуе. Микрохроматические эксперименты Николо Вичентино, пытавшегося воссоздать энармонический род древнегреческой музыки, хроматические мадригалы Джезуальдо, производившие даже в начале XX века впечатление «атональной музыки», новаторские озарения Монтеверди и Фрескобальди — всё это было рассчитано на весьма искушенных ценителей.

Изысканная сложность или аристократическая утонченность характерна и для французского клавишинного искусства конца XVII — начала XVIII веков, и для многих произведений И. С. Баха (вспомним хотя бы «Гольдберг-вариации» или «Музыкальное приношение»). Культ естественной простоты, проповедовавшийся классицистами, несколько ограничил распространение этой традиции во второй половине XVIII века, но не уничтожил ее. И в светской, и в профессиональной среде продолжали существовать ценители интеллектуальной красоты, среди которых были как любители «вычурной» старины (вроде барона ван Свитена в Вене), так и поклонники «авангарда» — или, говоря языком эпохи Бетховена, «свободы и движения вперед». Духовной пищей для этой аудитории становились самые сложные произведения Моцарта (шесть квартетов, посвященных Гайдну) и позднего Гайдна (квартеты op. 76 и 77), открывавшие совершенно новые эстетические горизонты.

Почти вся камерная музыка Бетховена с первых же опусов писалась в расчете на внимание избранных, будь то просвещенные венские меценаты или «собратья в Аполлоне». «Поверьте, моя высшая цель — чтобы мое искусство находило доступ к благороднейшим и образованнейшим людям», — писал композитор Н. Б. Голицыну в 1825 году⁷. Такова была его сознательно занятая позиция. Он мог отступить от нее, создав нечто милое, приятное и простое, если речь шла о симпатичных ему людях (особенно дамах), но в крупных произведениях не позволял себе следовать запросам «толпы» или веяниям «моды».

СОНАТЫ Op. 53 И Op. 54

Камерные произведения «героического периода» по сложности, масштабности и новизне, как правило, ничем не уступают симфониям и концертам, а смелостью новаций и утонченностью письма порой даже превосходят их. Самих сочинений становится несколько меньше, чем прежде, но значительность каждого из них возрастает.

⁶ AMZ 1799. Цит. по: ПБ 1. С. 125–126.

⁷ BG. № 2003.

Обращает на себя внимание явное уменьшение количества фортепианных сонат. Если в ранний период они едва ли не доминировали в его творчестве, то теперь их можно пересчитать по пальцам. Между 1803 и 1809 годами Бетховен написал всего шесть сонат, причем лишь три из них — произведения крупного масштаба (ор. 53, ор. 57 и ор. 81-а). Это, видимо, не случайно: основное внимание композитора было отдано вокальным и симфоническим жанрам, а сонаты возникали от случая к случаю, причем два или три произведения больше уже не объединялись в опус (в других жанрах камерной музыки эта практика у Бетховена еще сохранилась). Зато «большие сонаты» стали более монументальными и в то же время более специфически фортепианными: трудности, с которыми предлагалось справиться исполнителю, возникали не из-за того, что соната претендовала на роль воображаемой симфонии, а из-за новой трактовки самого пианизма.

Возможно, поводом к резкому изменению пианистического стиля Бетховена послужил рояль, полученный им в 1803 году в дар от парижского фортепианного фабриканта Себастьяна Эрара (1752–1831). Начав свою карьеру еще при старом режиме, во время революции Эрар был вынужден эмигрировать в Англию, где приобщился к местной традиции фортепианного строительства, которая отличалась концертной направленностью — более мощным и ярким звуком, расширенным объемом и глубиной клавиатуры. Вернувшись в 1795 году во Францию, Эрар усовершенствовал свои инструменты английской механикой, сохранив, однако идею множественности регистров, роднившую его рояли с клавесинами (обычно эраровский рояль имел четыре педали, способные темброво изменять звучание). В начале 1800-х годов Эрар сделал широкий рекламный жест, подарив один свой рояль Наполеону, другой — Гайдну, а третий — Бетховену. Наполеон, разумеется, инструментом не пользовался; Гайдн, не выносивший в старости громких звуков, предпочитал клавикорд; зато Бетховена подарок вдохновил на самые смелые технические и художественные эксперименты. На эраровский рояль были рассчитаны концерты (начиная с последней редакции Третьего), сонаты (с ор. 53) и камерные ансамбли. Правда, к 1810 году этот инструмент пришел в полную негодность, и композитор обратился в поисках нового к своему давнему приятелю, венскому фортепианному мастеру И. А. Штрейхеру⁸. «Сосватать» эраровский рояль, к счастью, никому не удалось; в 1824 году Бетховен подарил его брату Иоганну, который в 1833 году передал эту реликвию в городской музей Линца, благодаря чему инструмент сохранился до наших дней.

Соната ор. 53 C-dur (№ 21), созданная в 1803–1804 годах, получила во Франции и в России наименование «Аврора» (по имени богини утренней зари), однако в странах немецкого языка ее обычно называют «Вальдштейновской сонатой», поскольку она посвящена графу Вальдштейну, который стал покровителем Бетховена еще в Бонне. После оккупации города французами граф вернулся в Вену и возобновил общение со своим бывшим протеже.

⁸ ПБ 1. № 276.

Хотя граф сам сочинял музыку и неплохо играл на фортепиано, мощный атлетический пианизм, требующийся для исполнения Сонаты ор. 53, явно был рассчитан на силы самого Бетховена. Это была наиболее трудная и грандиозная из всех его сочиненных доселе сонат, которая уже никоим образом не принадлежала к салонной музыке и явно порывала с традициями XVIII века. Здесь не остается ничего от рассыпчатого жемчуга моцартовского пианизма или от тонких графических линий гайдновского письма. Однако преобладание в сонате крупного штриха сочетается с тщательной проработкой деталей и изысканной красочностью звуковых решений, свойственных именно фортепианной, а не оркестровой музыке.

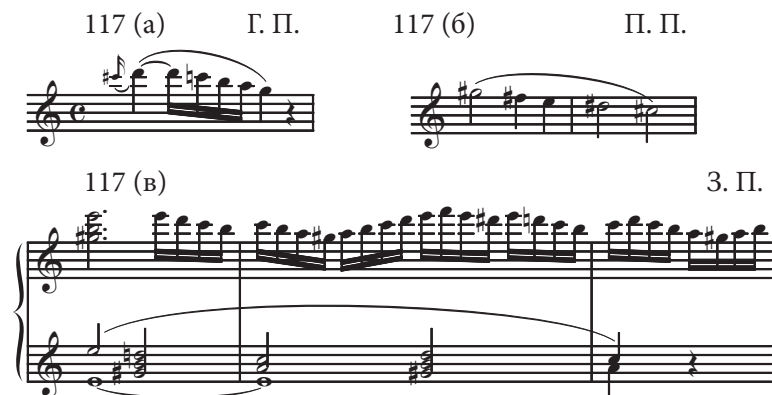


Граф Вальдштейн.
С гравюры 1-й половины XIX века

Главная тема *Allegro con brio* демонстрирует это в полной мере. Ее никак нельзя назвать не то что «приятной», но даже «красивой» или эффектной. Как и некоторые другие темы этого периода, она таинственно рождается из тихого рокота, так что поначалу неясно, тема это или вступление (подобным образом построена тема скерцо «Героической симфонии»). Фактура кажется нарочито странной: плотным «рычащим» аккордам в нижнем регистре противопоставлены разрозненные фразы-посвисты в верхнем. Еще диковиннее гармония, в которой аккорды мелькают как в калейдоскопе. Конечно, на самом деле все эти отклонения принадлежат основной тональности, C-dur, и нанизаны на сквозной хроматический ход баса: *c-h-b-a-as / f-g*. Однако этот ход представляет собой традиционную риторическую фигуру *passus duriusculus*, обычно применявшуюся в музыке скорбного или трагического характера (как у самого Бетховена во вступлении к Арии Флорестана или в фортепианных 32 Вариациях c-moll). Для сочинений, написанных в C-dur, такая гармония совершенно необычна. Можно предположить, что, подобно художнику, видящему белый цвет как результат смешения всех оттенков спектра, Бетховен наделил аналогичным аккумулятивным свойством белоклавишный C-dur, но в сочетании с обрывистыми фразами и грузными аккордами эти краски выглядят несколько мрачновато, и в кадансе вместо тоник прорывается одноименный c-moll (в репризе же этот уклон в бемольную сферу разрастается до нескольких тактов: *c-as-des-b-es*). В результате создается противоречивый образ, сочетающий титаническую энергию с тяжеловесной силой, поскольку движение, словно бы взрывающее музыкальную материю изнутри, устремлено одновременно и вверх, и вниз.

Однако драматических коллизий в сонатном *Allegro* нет. Главная и побочная партии связаны не напряженными тонико-доминантовыми отношениями, а более далекими, но не конфликтными медиантовыми: C — E в экспозиции и C — A в репризе. Это обусловлено особым замыслом I части. Если прежде

Бетховен подчеркивал производность побочной темы от главной, то здесь он делает акцент на их контрасте: побочная предстает как нечто «иное». Земному C-dur противопоставляется небесный E-dur, бурлению стихийных энергий — мелодическая и ритмическая оформленность песни-хорала. Разумеется, вездливый взор аналитика способен вывести побочную тему из фигуры «посвиста» в главной, и, словно подтверждая догадки об их родстве, Бетховен в последних тактах экспозиции объединяет мотив «посвиста» с хоральными аккордами побочной.



Насыщенность I части фигурами общего движения такова, что вызывает аналогии с виртуозным этюдом, однако в этой почти безликой стихии на самом деле просматривается строгая логика. В Allegro сонаты, как и в Allegro «Героической симфонии», кода играет роль второй разработки. Именно там глубоким отклонением в бемольную сторону (Des-dur, т. 249) уравновешивается диэзная направленность развития экспозиции и репризы, а побочная тема наконец-то попадает в «правильный» C-dur.

Согласно первоначальному замыслу, Соната op. 53 должна была стать еще более масштабной за счет медленной части — упоительно прекрасного, но чрезвычайно длинного Andante F-dur в форме рондо с тремя эпизодами и кодой. Убедившись, что такое рондо не соответствует пропорциям цикла, Бетховен изъяс эту часть и издал ее отдельно под названием «Любимое Andante» («Andante favori» WoO 57). Впрочем, полюбилась эта музыка не только ее создателю, но и многим окружающим, что привело к ссоре Бетховена с Рисом. Тот имел неосторожность исполнить пьесу князю Лихновскому, которому вздумалось разыграть Бетховена, выдав тему Andante за собственное сочинение. Такая «утечка информации» страшно разгневала композитора, и он с тех пор отказывался садиться за рояль в присутствии Риса. Однако своей возлюбленной Жозефине Дейм Бетховен безбоязненно послал рукопись этой части и всей сонаты: «Здесь *Ваши* — *Ваши* Andante и соната»⁹. Это заставляет предположить, что «Andante favori» имело некоторое отношение к развивавшемуся в 1804 году между ними роману (Г. Гольдшмидт полагал, что начало рефрена можно даже подтекстовать словами «Josephine, Josephine»)¹⁰.

⁹ Там же. № 110.

¹⁰ Goldschmidt. 1977-b. S. 298.

118

Andante grazioso con moto



Эту часть Бетховен заменил еще более удивительной Интродукцией, вводящей в финал. Удивительна она и своей формой, и гармонией, и звуковыми красками, сосредоточенными в пределах очень сжатого объема (всего 28 тактов). Если ее оценивать с точки зрения обычных песенных форм, она выглядит словно бы вывернутой наизнанку: крайние разделы неустойчивы и атематичны, середина же, напротив, написана в главной тональности (F-dur) и содержит кантиленную тему. На мой взгляд, эта форма по своей природе не инструментальная, а вокальная, и представляет собой ноктюрн, полный таинственных звуков, страстного напряжения и сдержанного восторга: речитатив — ариозо — речитатив. Ход баса в крайних разделах — знакомая нам по главной теме I части фигура *passus duriusculus*, гармонизованная здесь еще более красочно. В аккомпанированных речитативах такие обороты использовались для характеристики «подавленных чувств», но здесь, скорее всего, устремленность баса вниз, а мелодии вверх призвана, как и в *Allegro*, создать ощущение напряженного ожидания, которое разрешается приходом в тонику.

«Ночной» характер Интродукции настолько очевиден, что переход к финальному рондо трудно воспринять иначе, как восход лучезарного солнца. Тема, как и в I части, возникает из «импрессионистической» дымки (Бетховен предписал играть ее на сплошной правой педали, что на эраровском рояле было возможно). По виртуозному блеску финал намного превосходит *Allegro*, содержа множество исключительно трудных моментов, с которыми не всегда удастся справиться нынешним пианистам — отчасти из-за изменившейся конструкции инструментов. Так, октавные пассажи *glissando*, которые предписано играть *pp* (тт. 465–474), на тугой клавиатуре нынешних роялей исполнить предписанным образом практически невозможно, но на более легкой и мягкой клавиатуре роялей начала XIX века они были исполнимы. В коде Бетховен использует свой излюбленный прием, сочетая в правой руке трель и мелодию (и опять-таки требуя трудноисполнимого *pp*), но в данном случае его цель — не блеснуть технической трудностью, а создать захватывающе прекрасный образ небесного лучезарного сияния, предвосхищающий мистические откровения поздних сонат. Впрочем, в Сонате op. 53 никакой мистики искать не следует; в ней царит радостное упоение жизнью.

Возможно, двухчастная **Соната op. 54 F-dur (№ 22)** стала своеобразной камерной вариацией на темы Сонаты op. 53. Она не имеет посвящения, но,

По сравнению с экспозицией она просто огромна и содержит бурное тональное движение (A — d — G — c — As — C), которое не прекращается даже в репризном разделе (F — B — As), который, так и не завершившись тоническим кадансом, словно заколдованный, вновь возвращается к началу разработки, и тоника восстанавливается лишь в коде. Этот финал вызывает отдаленные ассоциации с финалом Сонаты op. 26, но там странной казалась лишь его бодрая моторность после Траурного марша, а форма и тематизм имели более определенные очертания. Здесь же Бетховен как будто поставил эксперимент с целью создать сонатную форму, основанную только на фактурном *perpetuum mobile* и на интенсивном гармоническом развитии, но начисто лишенную всякого тематизма. Пожалуй, во всем его творчестве трудно найти пьесу более абстрактную, линейную и чуждую даже намека на экспрессию. Это поистине «абсолютная» музыка, отторгающая любые попытки ее образного истолкования и проникнутая духом не столько XVIII или XIX, а скорее XX века.

«АППАССИОНАТА»

Соната op. 57 f-moll (№ 23), написанная в 1804–1805 годах, известна под названием «Аппассионата», которое дал ей гамбургский нотоиздатель Август Кранц, опубликовавший в 1838 году ее четырехручное переложение (видимо, он полагал, что обычные любители музыки не в состоянии осилить оригинальный вариант). Название показалось удачным и закрепилось за этой сонатой, хотя сам Бетховен понимал обозначение «*appassionato*» несколько иначе (*Largo appassionato* из op. 2 № 2). В представлениях романтиков XIX века слово *appassionato* связывалось с понятием бурной и стихийной «страстности», но Бетховен, воспитанный еще в традиции предыдущего столетия, ощущал его родство с латинским *passio* (глубокое страдание, страсти Христовы) и с греческим *pathos* (сильное возвышенное чувство, нередко связанное с мрачными переживаниями). В Сонате op. 57 есть и то, и другое, и третье, так что нет причин оспаривать закрепившееся за ней название.

Наряду с Сонатой op. 31 № 2 d-moll, «Аппассионата» принадлежит к самым трагическим произведениям Бетховена. «В этой сонате нет никакого оптимизма, никакого апофеоза, никакого преодоления негативного начала, — писал Х. Х. Эггебрехт. — И всё же это глубоко этическое произведение в бетховенском смысле. Оптимизм, апофеоз, развязка, освобождение от сомнений осуществляется здесь через обуздывания негодования с помощью формы»¹¹.

Бетховен, если верить Шиндлеру, намекал на связь содержания обеих сонат, d-moll и f-moll, с «Бурею» Шекспира (об этом мы говорили в связи с Сонатой op. 31 № 2). Но, если в первой из них при большом желании можно уловить даже сюжетные ассоциации с этой весьма загадочной пьесой, то в отношении «Аппассионаты» это вряд ли удастся, и уж конечно композитор вовсе не ставил себе здесь целью изображать картину бушующих волн, кораблекрушения и т. д. Однако проблематика «Бури» включала в себя не только

¹¹ Eggebrecht // BISW. I. S. 410.



«Аппассионата».

Первая страница автографа Бетховена

трагическую дилемму свободы и несвободы, распространявшуюся на всех персонажей драмы, но и тему конфликта стихии и культуры — то есть начала великого, вечного, бесконечного, но совершенно чуждого человеческим понятиям, и начала, основанного на ограничении и самоограничении, на разуме, законе и форме. В этом отношении между «Бурей» и «Аппассионатой» действительно есть нечто общее.

«Аппассионата» открывается первой в творчестве Бетховена сонатной формой, в которой не повторяется экспозиция. Повтор этого раздела отсутствовал в оперных увертюрах и в концертах (поскольку концертная форма происходила из формы арии *da capo*), но в камерных и симфонических циклах обычно соблюдался даже Бетховеном, не склонным разрушать традиции без особой необходимости. Ведь при традиционной системе повторов в сонатной форме возникало структурно сложное соотношение принципов двухколенности и трехчастности. Если раскрыть знаки репризы и обозначить главную и побочную партии как А и В, а разработку как С, то классическое сонатное *allegro*, в котором часто повторялась и вторая половина формы, приобретало вид: АВ АВ САВ САВ.

Бетховенское же сонатное *allegro*, чаще всего лишенное повторения разработки и репризы, выглядело как: АВ АВ САВ + Coda.

Учитывая то, что разработки у Бетховена бывали очень велики, повтор экспозиции помогал уравнивать пропорции формы, а трактовка коды как второй разработки создавала еще один противовес, аналогичный по функции классическому повтору второго колена, но не тождественный ему по смыслу. Поэтому динамика развития сочеталась у Бетховена со строгой архитектурой, где каждая деталь конструкции имела смысловую и функциональную «рифму».

В сонатном *allegro* «Аппассионаты» процессуальность — то есть ощущение необратимости времени — берет верх над классической уравновешенностью. Развитие идет, согласно выражению Н. С. Николаевой, по спирали, образуя четыре цикла постепенной трансформации исходного тематического комплекса, причем самый высокий по уровню напряжению — последний цикл, кода¹².

То, что Бетховен понимал такое строение формы как воплощение катастрофичности совершающихся внутри ее событий, подтверждается использованием аналогичных приемов в наиболее трагических сонатных *allegri* — в первых частях Квартетов ор. 95, ор. 132 и Девятой симфонии. Правда, в позд-

¹² МФРБ. С. 296.

ний период появляются и лирические сонатные формы, в которых сняты все повторы (Сонаты ор. 101, ор. 109 и ор. 110), но эти части, по сути, не служат центром тяжести всего цикла.

Можно согласиться с Н. С. Николаевой и в том, что главная партия является «узлом» драматического конфликта и ядром всех прочих тематических элементов¹³. Традиционная для классических тем трезвучная фанфара сохраняет здесь семантику объективного начала, однако сильно переосмысливает ее. Фанфара звучит *pp* в низком регистре, из-за чего приобретает характер за-таенной угрозы. Внутри начального мотива таится дуализм нисходящего движения, то есть устремленного во мрак, и восходящего, направленного к свету.

Эта потенция будет реализована в побочной теме — *alter ego* главной: октавное изложение переносится в ней в более высокий регистр, при сохранении того же ритма общее движение меняется на восходящее, а лад — на мажорный, хотя и сумрачный (*As-dur*). Следующий элемент главной темы — каданс с трепетной трелью и вопросительной остановкой на доминантовом секстаккорде — вносит в роковой образ человеческую интонацию. Сдвиг всего этого комплекса в *Ges-dur* производит двойственное впечатление: с одной стороны, вместо минора звучит мажор, но из-за предельного гармонического напряжения (*f* — *Ges*) этот мажор воспринимается как зловещий ответ на грозном небе. Третий элемент главной темы — «лейтмотив судьбы» со стучащим ритмом, знакомым нам по Пятой симфонии, но присутствующий и в ряде других произведений Бетховена этого периода, причем не только таких драматических, как 32 Вариации *c-moll*, но и внешне почти безмятежных (I часть Четвертого концерта). Наконец, следует взрыв стихийных сил, прокатывающийся по клавиатуре сверху вниз. Подобные звуковые шквалы будут бушевать на протяжении всего *Allegro*, приобретая вид то ломаных арпеджио, как здесь, то массивных аккордов, как в связующей партии, то пассажей. Это, конечно, не виртуозные украшения, а знаки катастрофы, готовой всё смести на своем пути. Ей пытается противостоять благородная воля, выраженная в побочной теме. Однако гимническую песнь не удастся довести до утвердительного каданса даже в экспозиции: она замирает на доминанте, готовая перейти в одноименный минор. Заключительная же тема — образ смертельной схватки человеческой воли и яростной стихии — выдержана в мрачнейшем *as-moll* (тональности Траурного марша из Сонаты ор. 26). Тональные экскурсы в одноименную тонику мажорной параллели встречаются и в других минорных циклах Бетховена, но всегда в обратном порядке: за помрачением колорита следует утверждение светлой тоники (см. экспозиции «Патетической сонаты» или Третьего концерта). Кроме беспросветного *as-moll*, заключительная партия «Аппассионаты» примечательна тем, что в ней не суммируются интонации главной и побочной тем, а вводится самостоятельный образ, в какой-то мере противостоящий им обеим — так же, как в *Allegro* «Крейцеровой сонаты».

Разработка начинается с самой далекой точки — с отклонения в одно-терцовый *E-dur*, где на несколько тактов воцаряется относительный покой,

¹³ Там же. С. 296–297.

подтвержденный повторением почти этикетного половинного каданса. Дальнейшие модуляции, отмеченные бурным движением, постепенно возвращают гармонию в бемольную сферу. В возвышенном Des-dur вступает побочная тема, которой, в отличие от главной, удастся сохранить свой мелодический облик, но, как и в экспозиции, она оказывается тонально и структурно разомкнутой и в результате — сметенной очередным порывом стихийных сил, где музыка на какое-то время вообще утрачивает и тематическую, и тональную определенность (кульминацией становится многозначный уменьшенный септаккорд, образующий своеобразную зону «атональности»).

Переход к репризе, который в формальном отношении является предыктом, превращается в высшую точку развития конфликта. Это тот самый трагический поединок человека с высшими силами («Я схвачу судьбу за глотку!»), который не мог увенчаться победой ни одной из сторон. Мощь этого предыкта поистине устрашает — она далеко выходит за пределы того, что в XVIII веке понималось под словом «музыка».

В репризе главная партия приобретает еще более напряженный характер (обусловленный доминантовым органным пунктом), а побочная вроде бы высветляет свой колорит, переходя в F-dur. Однако тональное объединение всех тем чревато уничтожением побочной темы, что, в конце концов, и происходит, когда она в коде проводится в f-moll, а в последних тактах сливается с интонациями главной. Драматургия I части ведет к неизбежной гибели единственного светлого образа, поглощенного, с одной стороны, роковым императивом нисходящей фанфары, а с другой, гулом разбушевавшейся безликой стихии. В заключительных тактах трезвучие f-moll, совершив головокружительный взлет (до *f* третьей октавы), падает затем в бездну *f* контроктавы (нижней клавиши на многих тогдашних фортепиано) и сливается с сумрачным тремоло, превращаясь в ничто. Трагический конфликт и трагическая развязка выражены здесь с той степенью высокой откровенности, которая была свойственна лишь античным поэтам и Шекспиру. Но для Бетховена, как мы знаем, «смертью героя» история отнюдь не заканчивается — так было в «Героической симфонии», так это и в «Аппассионате».

Andante con moto написано в тональности Des-dur, которая чаще всего воспринималась Бетховеном как торжественно-возвышенная, с сакральным оттенком («Всегда Maestoso! Des-dur!» — говорил Бетховен о поэзии Клопштока¹⁴). Поэтому неудивительно, что после трагических событий I части мы попадаем в мир, крайне далекий от земных страстей и тревог (сама тема *Andante* своей величавой лапидарностью предвосхищает будущий лейтмотив обители богов — Валгаллы — из тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга»). Время, столь порывисто и необратимо пролетавшее в *Allegro*, сметая на своем пути все границы разделов сонатной формы, обретает здесь величавую статику и неторопливую цикличность. Вариационная форма вообще располагает к таким ощущениям, но тут они сознательно подчеркнуты точными

¹⁴ Kerst I. S. 286.

повторениями обоих колен простой двухчастной формы в теме и в первых двух вариациях.

Звучание темы напоминает хорал или, скорее, гимн в честь непостижимо Божества, тихо исполняемый низкими мужскими голосами. В этом гимне неожиданно резко прочерчена линия баса, который в первом предложении оказывается самым подвижным из голосов. Это придает теме духовное напряжение, необходимое для постепенного восхождения из мистического полумрака к свету.

Финал буквально вторгается в это священнодействие, срывая храмовую завесу обнаженным мечом «лязгающего» уменьшенного септаккорда. Возвращаются образы неукротимой стихии, сквозь которые тщетно пытаются пробиться разрозненные обломки тем. В таких условиях невозможно сохранить классические очертания сонатной формы. Однако здесь она претерпевает иную модификацию, нежели в I части. Экспозиция, построенная как единый поток мотивного и гармонического развития, устремленный к минорной доминанте (с-moll), не повторяется, зато повторяется вся разработка вместе с репризой. Это создает ощущение рокового заколдованного круга, из которого не может быть выхода. Отчасти подобную идею содержал уже финал Сонаты ор. 54, но там не было столь мрачной атмосферы беспощадной и бесконечной борьбы не на жизнь, а на смерть.

Сочиняя Сонату ор. 57, Бетховен некоторое время сам не знал, как ее завершить. Об этом рассказывал Рис, сопровождавший учителя во время одной из его долгих загородных прогулок под Дёблингом: «Всю дорогу он про себя что-то бормотал, подвывая на все лады без определенного тона. На мой вопрос, что это такое, он сказал: “Мне пришла в голову тема для последнего Allegro сонаты” (f-moll, ор. 57). Когда мы вошли в комнату, он, не сняв шляпы, побежал к фортепиано. Я присел в уголке, и Бетховен тотчас забыл про меня. По меньшей мере час он неистовствовал над новым финалом, столь прекрасно подходящим этой сонате»¹⁵. Рис не уточнил, о какой теме шла речь, но принято считать, что подразумевалась тема коды, действительно новая по отношению ко всему предыдущему материалу. Возможно, обретя этот образ, композитор поначалу думал построить на нем весь финал, но затем ограничился введением его в коду. Именно здесь — возвратимся к мысли Эггебрехта — форма одерживает победу над стихией. Ни в какой другой бетховенской коде не появляется совершенно новая тема в столь законченной форме — простой двухчастной с повторенными разделами. Сама эта структура создает смысловую параллель к форме темы Andante, как если бы на божественное волеизъявление в итоге последовал сугубо человеческий ответ — по-мужички прямой и даже грубый, но проникнутый героической доблестью и гордой уверенностью в своих силах. Впрочем, на этой теме финал не кончается — стихия берет свое. Но если в последних тактах «герой» погибает, то погибает несломленным и непокоренным.

¹⁵ Вегелер — Рис 2001. С. 106.

Бетховен, по свидетельству Черни, считал ор. 57 величайшей (grösste) из своих фортепианных сонат¹⁶. И, возможно, поэтому в течении нескольких лет он не обращался к этому жанру, считая его в какой-то мере для себя исчерпанным.

ЗАГАДКА 32 ВАРИАЦИЙ C-MOLL

После «Аппассионаты» самым значительным его фортепианным произведением стали **32 Вариации c-moll WoO 80**, написанные в 1806 году и имеющие с этой сонатой немало общего. Однако, в отличие от сонаты, вариации, считающиеся ныне выдающимся образцом своего жанра, совсем не пользовались любовью своего создателя. В письмах Бетховена нет *ни единого* упоминания о них. Может быть, потому, что они были изданы в 1807 году в Вене, и у композитора не было нужды переписываться с издателем. Но другие свои вариационные циклы Бетховен исполнял в приватном кругу, дарил друзьям, посвящал меценатам и поклонницам, разучивал с учениками. О 32 Вариациях ничего подобного не известно. Они не имеют посвящения, автограф их не сохранился, и никто из близких к Бетховену современников не вспоминал впоследствии, чтобы композитор публично играл или как-то оценивал данные вариации. Зато известен рассказ о том, как Бетховен однажды зашел к И. Б. Штрейхеру и, услышав, как его дочь Софи играет 32 Вариации, спросил: «“Чье это?” — “Ваше”. — “Мое? Такая дурость? О Бетховен, какой ты был осел!”»¹⁷.

Между тем рецензия, опубликованная 4 ноября 1807 года в лейпцигской AMZ, была очень благоприятной. При жизни автора 32 вариации неоднократно перепечатывались в Вене, в разных городах Германии и в Париже, то есть пользовались успехом. Однако все эти перепечатки осуществлялись без санкции автора, который совершенно не интересовался судьбой своего произведения, хотя в других случаях вел себя иначе. Кроме того, Бетховен часто пользовался законным правом продать одно и то же сочинение и отечественному, и английскому издателю. Но 32 Вариации при жизни Бетховена в Лондоне не публиковались, хотя там выходили в свет издания других вариационных циклов — ор. 34, ор. 35, ор. 66, ор. 120. Стало быть, никому из знакомых англичан, приезжавших в Вену (в частности, Клементи), Бетховен 32 Вариаций не предлагал.

Настораживает и еще один факт. Примерно до 1808 года Бетховен присваивал опусные номера только сонатно-симфоническим циклам или таким произведениям, которые считал важными, оригинальными и достойными значиться в списке его сочинений. Правда, иногда издатели на свой страх и риск давали номер какому-нибудь сочинению, которое Бетховен не считал значительным; некоторые пробелы в нумерации были заполнены уже после смерти композитора. С вариационными циклами Бетховен поступал очень разборчиво. Вариации на чужие темы, особенно написанные кому-то в подарок, опусного номера, как правило, не удостоивались. Им отмечались лишь те

¹⁶ Kerst I. S. 55.

¹⁷ Kerst II. S. 195.

вариации на собственные темы, которые сам Бетховен ценил высоко, а таких набиралось не так уж много (например, уже упомянутые ор. 34 и 35).

Почему же столь масштабное и серьезное сочинение, как 32 Вариации, не получило опусного номера и угодило в разряд «безделок»? В чем причина столь явной нелюбви автора к своему творению?

Думается, что мы вправе предложить гипотезу, которая способна пролить некоторый свет на тайну 32 вариаций. Суть ее состоит в том, что Бетховен, возможно, сам уличил себя в невольном «плагиате», после чего резко охладел к этому произведению.

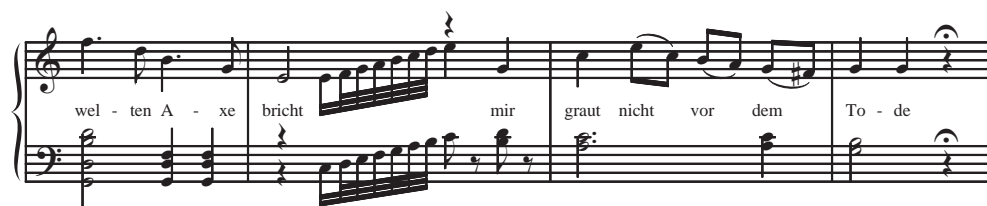
Одним из самых популярных композиторов бетховенской эпохи был Петер фон Винтер (1754–1825), работавший с 1798 года придворным капельмейстером в Мюнхене. Самым его известным произведением была опера «Прерванное жертвоприношение» (1796), сюжет которой весьма экзотичен и напоминает сюжет 2-й картины «Галантных Индий» Рамо. Действие оперы Винтера происходит в Перу. В конце I акта происходит землетрясение, и оракул вещает верховному жрецу, что бог Солнца требует принести в жертву пришельца из Европы — Мурнея, якобы виноватого в обрушившихся на страну бедах. Мурней, однако, вовсе не жестокий конкистадор, а мужественный и добрый человек, друг инков и их вождя. Он готов умереть, коли такова его судьба. Но в финале, когда всё уже готово к жертвоприношению, Мурнея освобождают его вооруженные соотечественники.

Бетховен эту оперу хорошо знал, поскольку 15 июня 1796 года она была исполнена на сцене венского Придворного театра и оставалась в репертуаре еще несколько лет. В 1799 году он опубликовал **Семь фортепианных вариаций F-dur (WoO 75)** на тему квартета из II акта «Прерванного жертвоприношения». Но, если мы раскроем клавиру оперы, то обнаружим, что сразу вслед за грациозно-шутливым квартетом идет драматическая ария заточенного в темницу Мурнея. «Смерти я не боюсь! — поет герой, — даже если мировая ось рухнет — я не боюсь смерти!» А в середине арии, в речитативном эпизоде, он рассуждает: «Что есть смерть? Это сладкий сон, освежающий нас после лихорадки». Приведем начало арии и фрагмент среднего эпизода.

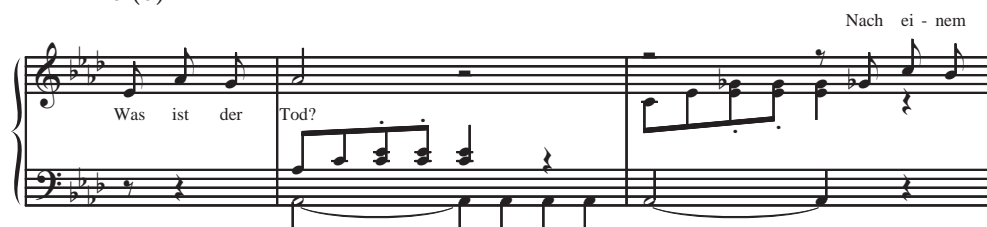
120 (a)

Andante

Mir graut vor dem To-de nicht, wenn selbst der



120 (6)



Нетрудно убедиться, что тональность, гармония и характер оркестрового вступления полностью совпадают с темой 32 Вариаций. Более того, здесь присутствует и столь характерная для этой темы тирата, которая, помимо вступления, появляется у Винтера после слов «если мировая ось рухнет». Более того, в ритме среднего эпизода угадывается и так называемый «мотив судьбы», пронизывающий и 32 Вариации — в частности, № 4, 6, 24 и 25.

Винтер, мастер даровитый и опытный, но не гениальный, в отличие от Бетховена, удачным материалом не разбрасывался. Та же гармоническая последовательность в том же *c-moll* использована им в начале Увертюры к опере «Тамерлан» (1802).

121





Эта Увертюра заставляет предположить, что Винтер знал «Патетическую сонату». Но ведь и Бетховен должен был знать «Тамерлана», который ставился в Вене. Сродство опять налицо. У Винтера смысл медленного вступления к Увертюре расшифровывается в начале I акта, где на этой же музыке построен хор народа, оплакивающего своего властителя: «О небо! Баязет мертв». И вновь речь идет о героизме побежденного (Баязета) перед лицом врага (Тамерлана) и о смерти.

Конечно, использованный здесь Винтером комплекс выразительных средств был типичным для данного топоса: *c-moll* — обычная патетическая тональность, часто связанная с образом смерти (у самого Винтера в *c-moll* написан Реквием); нисходящий хроматический ход в басу также издавна ассоциируется с этим образом; характерный для жанра французской увертюры пунктированный ритм обозначает царственное достоинство или величие духа героя.

Однако ни у кого из прочих современников Бетховена мы не встретим такого гармонического комплекса в сочетании со всеми сопутствующими семантическими нюансами. У Винтера же он фигурирует дважды — следовательно, композитор придавал ему особое значение и относился как к ценной находке. И хотя тему 32 Вариаций Бетховена нередко сравнивают с темами барочных чакон и пассакалий, точных параллелей в барочной музыке мы не найдем, между тем как в произведениях Винтера они присутствуют.

Загадка 32 Вариаций остается, впрочем, до конца не разгаданной. Мы не знаем, намеренно ли Бетховен воспользовался винтеровской моделью, решив, что в более искусных руках она засверкает совершенно по-новому, или это произошло произвольно, поскольку он когда-то запомнил эффектную гармонизацию, но, создавая тему вариаций, совершенно забыл о ее происхождении. Такое у композиторов иногда случается, причем подмечено, что, если заимствование бессознательное, то тема или гармонический оборот обычно цитируются в тональности оригинала; в противном же случае цитата намеренно транспонируется. Возможно, так случилось и с Бетховеном. Обнаружив *post factum*, что у темы 32 Вариаций был конкретный первоисточник, он мог охладеть к своему детищу, приравняв его к вариациям на чужие темы. Однако, поскольку интонационный и ритмический облик темы — именно бетховенский, не винтеровский, и поскольку форма вариаций (чакона) несомненно оригинальна, композитор все же выпустил произведение в свет. Любопытно, что никто из современников никогда не замечал обнаруженной мною взаимосвязи: слишком различны по уровню мастерства и по глубине содержания модель и возникший на ее основе шедевр. Сам Винтер также не высказывал ни-

каких претензий по этому поводу — возможно, оттого, что метод сочинения по модели ему самому был хорошо знаком (его опера «Лабиринт» является продолжением «Волшебной флейты» Моцарта, а Реквием написан по образцу моцартовского).

МУЗЫКА ДЛЯ ДРУЗЕЙ: СОНАТЫ Op. 78 и Op. 79

Чрезвычайно благосклонно относился Бетховен к следующей своей фортепианной **Сонате op. 78 Fis-dur (№ 24)**, созданной в 1809 году. Хотя ее разделяет с «Аппассионатой» несколько лет, их можно рассматривать как своеобразный диптих, демонстрирующий «мужскую» и «женскую» модификацию жанра. На эту мысль наталкивает парность посвящений: Соната op. 57 посвящена Францу Брунсвику, а Соната op. 78 — его сестре Терезе Брунsvик. Болезненный разрыв с их младшей сестрой Жозефиной, похоже, никак не сказался на братских взаимоотношениях Бетховена с графом Францем, но, судя по всему, привел к некоторому охлаждению его прежней симпатии к Терезе. Если в мае 1807 года Бетховен шутливо писал Францу — «Поцелуй свою сестру Терезу. Скажи ей, что я опасюсь стать великим без того, чтобы она меня увековечила»¹⁸ — то в письме 1811 года, обращенном к Терезе и переправленном через Франца, тон совсем иной, более отчужденный: «Хорошие люди вспоминают друг о друге и без особого к этому повода. Так и у нас с Вами, дорогая, уважаемая Тереза»¹⁹.

В обоих случаях речь шла о художественных опытах Терезы, писавшей портреты своих близких. Так и не решившись «увековечить» Бетховена, она подарила ему собственный портрет работы И. Б. Лампи с надписью «*Редкому гению, великому артисту, доброму человеку*» и сделанный ею аллегорический рисунок, изображавший орла, глядящего на солнце. Бетховен, однако, каялся, что имел несчастье потерять рисунок Терезы и просил, если возможно, повторить его: «Ведь героический сюжет доставляет удовольствие многим, в ком нет ничего героического»²⁰. Примечательно, что Тереза, процитировав это пожелание в своем письме к Жозефине, предложила, чтобы сестра, также любительски занимавшаяся живописью, выполнила просьбу Бетховена (и, возможно, восстановила бы прерванные отношения), но Жозефина никак на эту идею не откликнулась.

По-видимому, посвящение Терезе Сонаты op. 78 могло быть ответом на присланный ею портрет, а рисунок с орлом являлся, в свою очередь, откликом на посвящение. Подробности, впрочем, неизвестны. Но если личность доброго и миролюбивого Франца Брунсвика вряд ли имела какое-то отношение к трагической концепции «Аппассионаты», то в утонченном стиле Сонаты Fis-dur вполне могли отразиться впечатления Бетховена от личности его бывшей ученицы и — несмотря ни на что — приятельницы и почитательницы. Терезе,

¹⁸ ПБ 1. № 149.

¹⁹ ПБ 1. № 297.

²⁰ Там же.

судя по ее дневникам и воспоминаниям, было свойственно то сочетание романтической мечтательности и бойкой живости, которое запечатлелось в музыке этой сонаты.

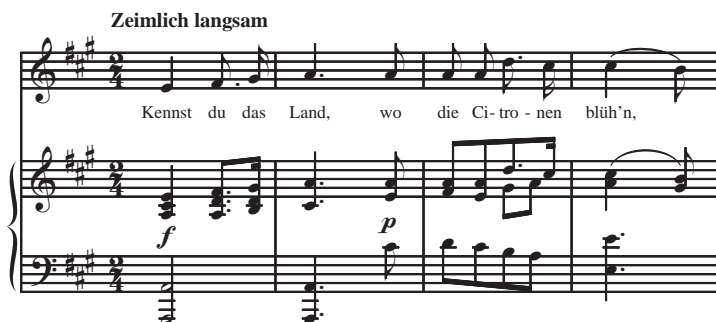
Тональность Fis-dur, избранная на сей раз Бетховеном, крайне необычна. В классической музыке она встречалась только у Гайдна, причем не в качестве основной тональности цикла (в Симфонии № 45 в Fis-dur написаны менуэт и окончание финала, в Квартете op. 76 № 5 D-dur — II часть). Но Бетховен, похоже, вдохновлялся не гайдновскими образцами, в которых Fis-dur трактуется как тональность почти потусторонних видений, а скорее баховскими циклами из ХТК, особенно прелюдией и фугой Fis-dur из II тома. В стиле Сонаты op. 78 также есть нечто изысканно-клавесинное, отсылающее нас к музыке мастеров XVIII века, но в то же время одухотворенное романтической атмосферой 1800-х годов.

Начало Сонаты op. 78 — почти цитата из написанной в том же 1809 году бетховенской «Миньоны» на стихи Гёте op. 75 № 1: «Ты знаешь край»...

122 (a)



122 (б)



В сонате это не часть главной темы, а вступление. Главная тема также начинается как задушевная песня, вызывая аналогии как с прошлым («поющие allegro» И. К. Баха), так и с будущим (Соната A-dur op. 120 Шуберта).

123 (a)

Бетховен





Однако по своему развитию бетховенская экспозиция оказывается ближе раннеклассическим образцам, чем романтическим. Песня прерывается после первого же предложения и растворяется в капризно сменяющих друг друга мотивах и фигурах. Характерно для ранней классики и построение экспозиции как единого периода, в котором слух угадывает правильную расстановку кадансов, но практически не улавливает тематических контрастов. В согласии со старинными формами Бетховеном предписаны и повторения как экспозиции, так и разработки вместе с репризой, чего в его больших сонатах давно уже не встречалось.

II часть, *Allegro vivace* — прихотливое рондо, тема которого имеет редкую форму периода из трех предложений с кадансами на D, S и T. И в теме, и особенно в эпизодах, которые однородны между собой по фактуре, ощущается легкий налет венгерского колорита — дразнящий перезвон цимбал, резковатые акценты, капризные, но не серьезные уходы в минор. Прелестное сочетание фольклорных аллюзий с клавишинной мелкой техникой и остротой звукоизвлечения парадоксальным образом отсылает к испанским сонатам Д. Скарлатти и его ученика А. Солера, музыку которых Бетховен, скорее всего, не знал. Вместе с тем многое предсказывает здесь поздние фортепианные сонаты Бетховена, в которых почти архаические приемы и обороты приобретают ошеломляюще новаторское звучание.

В том же 1809 году была написана и **Соната оп. 79 G-dur (№ 25)** — еще одна «сонатина» для дамского исполнения. Произведение не имеет посвящения. Возможно, оно предназначалось для юной Терезы Мальфатти (1792–1851), которой Бетховен в 1810 году увлекся настолько сильно, что даже сделал ей предложение²¹.

²¹ Тереза, вопреки распространенному мнению, не была дочерью Иоганна (Джованни) Мальфатти (1775–1859) — известного врача, лечившего Бетховена до 1817 года и в последние месяцы его жизни в 1827 году. Отцом Терезы был богатый венский торговец Якоб Фридрих Мальфатти (1769–1829). Бетховен познакомился с Терезой не через своего врача, а через друга, Игнаца фон Глейхенштейна, который ухаживал за Анной, старшей сестрой Терезы (см.: BL. S. 476–477).

Г. Гольдшмидт высказал предположение, что Соната ор. 79 могла предназначаться для Виктории Дейм (1800–1823), дочери Жозефины²². Эта гипотеза представляется маловероятной. Хотя учительницей маленькой Викторией до весны 1809 года была приятельница Бетховена, пианистка Мария Биго, вряд ли, находясь в очевидном разладе с Жозефиной, композитор стал бы специально писать сонату для ее дочери, и вряд ли девятилетняя девочка справилась бы с таким произведением. Простота Сонаты ор. 79 весьма относительна; она требует довольно крепкой, хотя и не выдающейся, техники и сильных уверенных рук.


По своему складу Соната ор. 79 не претендует ни на утонченность, ни на поэтическую глубину. Ее I часть (*Presto alla tedesca*) выдержана в ритме веселого немецкого танца с забавными «кукушечьими» переключками в разработке.

Andante g-moll хочется назвать «песней без слов», хотя такого жанра тогда еще не существовало. Изложение мелодии параллельными терциями или секстами напоминает чрезвычайно популярное тогда в гостиных и салонах девичье дуэтное пение (вероятно, нечто подобное Бетховен слышал из уст сестер Мальфатти). Эта сладостно-меланхолическая баркарола предвосхищает песни Шуберта — они возникли в одной и той же раннеромантической атмосфере.

Финал, милое и приветливое *Vivace* — рондо на почти тривиальную тему, заимствованную из раннеклассических образцов.

124 (a) ор. 79
Vivace


124 (б) И. К. Бах, Соната D-dur, ч. II
Andante molto


124 (в) Моцарт, Соната KV. 379, ч. II
 TEMA
Andantino cantabile


²² Goldschmidt 1977-a. S. 141.

Кажется, что Бетховен сам иронически усмехался, сочиняя столь незатейливую музыку. Он мог иметь в виду нечто подобное, когда в апреле 1810 года в письме Цмескалю сравнивал себя с Геркулесом, попавшим в плен к Омфале (как известно, повинувшись воле прекрасной царицы, герой облачился в женские одежды и сел за прялку): «...не называйте меня больше “великим человеком”, потому что я никогда еще не чувствовал силу или слабость человеческой природы так, как чувствую теперь»²³.

С Терезой отчасти связана и загадка пьесы Бетховена, известной под названием «К Элизе». Л. Ноль, впервые опубликовавший эту пьесу в 1867 году, обнаружил бетховенский автограф среди нот, доставшихся от Терезы Мальфатти ее мюнхенской знакомой. На первой странице была надпись, которую исследователь расшифровал как «Элизе. 27 апреля, на память от Л. в. Бетховена». Позднее автограф исчез, а М. Унгер предположил, что Ноль ошибся, и следовало читать не «Элизе», а «Терезе». Однако уже в наше время К. М. Копиц высказал мнение, что Бетховен мог сочинить пьесу не для Терезы, а для Элизабет (Элизы) Рёкель, будущей супруги И. Н. Гуммеля²⁴.

Перепады «силы и слабости» дают о себе знать и в самом экстравагантном фортепианном сочинении 1809 года — **Фантазии ор. 77**, посвященной Францу Брунsvику. Трудно даже определить ее тональность, поскольку Фантазия начинается в g-moll, а завершается вариациями в H-dur. Черни оценивал это произведение как «каприччио» или «попурри», напоминающее некоторые импровизации Бетховена, а критик AMZ сравнивал ор. 77 с некоторыми клавирными фантазиями «великолепного К. Ф. Э. Баха»²⁵.

Показательно, что эскизы этой Фантазии перемежаются в книге «Ландсберг 5» с эскизами Пятого концерта и Фантазии ор. 80, и существует предположение, что Бетховен в академии 22 декабря 1808 года мог исполнить вместо заявленной импровизации это сочинение, практически не отличающееся от вольного фантазирования²⁶.

Действительно, в ор. 77 присутствуют связи и с Пятым концертом, и с хоровой Фантазией. В сущности, в основе как ор. 80, так и ор. 77 лежит идея преодоления хаоса и обретения света и радости. Но если «хаос» в фортепианном соло, открывающем ор. 80, выражен через отсутствие какой-либо определенной темы, то в ор. 77 он выглядит как калейдоскопическое мелькание очень ярких, но совершенно разрозненных тематических образов. Каждый из них достоин дальнейшего развития, однако дело обычно ограничивается предложением, периодом или простой двухчастной формой. Композитор словно ищет истину, отбрасывая соблазнительные, но уведующие от нее мысли. Отсюда — ощущение нарочитой бессвязности, как если бы непременно

²³ ПБ 1. № 255.

²⁴ Ср.: KHV. S. 505; ПБ 1. С. 370, и <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/germany/5698649/Identity-of-Beethovens-Fuer-Elise-revealed-by-music-expert.html>.

²⁵ Kerst I. S. 60; AMZ 1811. Sp. 548.

²⁶ Schleuning // BISW I 1994. S. 605.

условием соединения фрагментов было полное отсутствие объединяющей логики. Это касается и невероятного тонального плана (g — f — Des — B — d — As — b — h — H), и музыкальных образов. Певучая фраза, звучащая после первого пассажа, напоминает жалобы Орфея из *Andante* Четвертого концерта; за этим следует отстраненно-возвышенный эпизод Des-dur, который чем-то сродни медленной части «Аппассионаты»; его сменяет бодрая песня, а ее, в свою очередь, — яростно-угрюмый танец, и т. д.

Этот опыт прокладывал пути к позднему творчеству композитора, поскольку примерно то же самое Бетховен сделал в Интродукции перед фугой из Сонаты ор. 106 (но там мелькающие фрагменты мыслей нанизаны на жесткий стержень терцовой цепочки гармонических сопоставлений), а позднее, хотя и в иной манере — в оркестровом вступлении к финалу Девятой симфонии, где низкие струнные «отвергают» темы всех предыдущих частей, ибо в них нет Радости.

Вариации H-dur, завершающие Фантазию ор. 77, также основаны на «теме Радости», хотя радость здесь — не от мира сего, что подчеркивается ее «неземной» тональностью. Нетрудно заметить, что тема вариаций напоминает тему *Adagio* из Пятого концерта.

125 (a)



125 (б)



Вместе с тем фактура вариаций предвосхищает поздние сочинения Бетховена — вариации из Сонаты ор. 109 и даже Ариетту из ор. 111, поскольку, хотя варьирование и выглядит здесь фигурационным, оно основано на ритмических преобразованиях темы. В первой вариации это ритмический канон (как в Ариетте), во второй — смещение звуков темы на слабые доли, и т. д. И так же, как в ор. 111, в цикле имеется свободная вариация, связанная с «вознесением» темы в небесные сферы — здесь это проведение ее в просветленном C-dur.

РОМАН В ЗВУКАХ: СОНАТА Op. 81-A

Движение в сторону позднего стиля еще заметнее в **Сонате op. 81-a Es-dur (№ 26)**, которую, если не знать даты ее создания (всё тот же 1809 год), можно было бы поставить рядом с сочинениями 1815–1816 годов.

После долгого перерыва Бетховен еще раз вернулся к типу «характеристической» сонаты, недвусмысленно обозначив ее лирический сюжет. Каждая часть цикла имеет собственное название: «Прощание» — «Разлука» — «Возвращение». На первой странице автографа Бетховен написал: «Прощание. Вена, 4 мая 1809, на отъезд Его императорского высочества почитаемого эрцгерцога Рудольфа». Финал же сопровождался пометой: «Возвращение Его императорского высочества почитаемого эрцгерцога Рудольфа 30 января 1810».

Прямая музыкально-историческая ассоциация, возникающая в этой связи — «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» И. С. Баха. Между обоими сочинениями есть даже сходство: Бетховен кладет в основу всего тематизма I части мотив почтового рожка, а Бах делает сигнал почтальона темой финальной фуги. Но не менее глубоки и различия. Сюита Баха носит шутиливый характер, и даже плач друзей, тщетно пытавшихся отговорить путешественника от его затеи, звучит с преувеличенным надрывом — а, стало быть, почти комично. Бетховенская соната также не лишена бликов мягкого юмора, но в целом она не изображает некие ситуации и картины, а передает возникающие в связи с ними чувства, которые зачастую весьма тонки, сложны и неоднозначны. Поэтому ее программа носит не изобразительный, а психологический характер. Это произведение почти романтическое по степени углубления в эмоциональные переживания, хотя и классическое по форме и концепции.

Связь содержания сонаты с взаимоотношениями Бетховена и эрцгерцога Рудольфа вроде бы очевидна, поскольку заявлена самим композитором. Однако было бы опрометчиво слишком полагаться на эти декларации. При том, что решающим импульсом к написанию сонаты действительно мог быть отъезд Рудольфа, весь строй произведения указывает на то, что дело обстоит не так просто. Эвакуация из Вены 4 мая императорской семьи стала завершающим аккордом большой «прощальной симфонии», длившейся для Бетховена несколько недель.

Еще раз вспомним обстоятельства военной весны 1809 года. В конце апреля стало ясно, что удержать Вену не удастся: выдающийся полководец эрцгерцог Карл находился со своей армией в Чехии и не успел бы прийти на помощь венцам. Как вспоминал известный востоковед Й. Хаммер-Пургшталь, «всё высшее общество покинуло столицу. Первое мая было траурным днем»²⁷. Бетховен, которому бежать было некуда, пережил череду расставаний с весьма близкими и дорогими ему людьми. Это, в частности, уехавшая в Венгрию графиня Мария Эрдеди, в доме которой Бетховен жил весной 1809 года. Чрезвычайно симпатичны Бетховену были супруги Пауль и Мария Биго, отправившиеся в Париж. Мария, никогда больше не встречавшаяся с Бетховеном, увезла с собой подаренный им автограф «Аппассионаты», по которому в 1806 году,

²⁷ Цит. по: ПБ 1. С. 325.

к величайшему изумлению автора, она с листа исполнила это труднейшее произведение; впоследствии Мария Биго стала учительницей юного Феликса Мендельсона²⁸.

На некоторое время покинула Вену и самая талантливая ученица Бетховена, баронесса Доротея Эртман, которая в сезоне 1808–1809 года часто выступала в частных концертах, играя произведения своего учителя. Рейхардт, много поездивший по свету, восхищался ее игрой: «Я еще никогда не встречал соединения такой силы с проникновеннейшей нежностью — даже у величайших виртуозов»²⁹.

Все три поименованные здесь дамы — Мария Эрдеди, Мария Биго и Доротея Эртман — хотя бы однажды включались исследователями в круг предполагаемых кандидаток на роль «Бессмертной возлюбленной» Бетховена. Ныне ни одна из этих гипотез обычно не рассматривается всерьез, но сама возможность появления таких предположений говорит о том, что взаимоотношения Бетховена с тремя его поклонницами выходили далеко за пределы чисто светского общения. Во всех случаях это была дружба в самом возвышенном смысле, который вкладывали в это слово люди конца XVIII — начала XIX веков, воспитанные на «Новой Элоизе» и «Вертере».

Воспринятая в таком эмоциональном контексте, музыка Сонаты Es-dur обнаруживает множество нюансов, заставляющих слышать в ней «роман в звуках», главными героями которого являются Он и Она, а вовсе не эрцгерцог Рудольф и во многом обязанный ему своим материальным благополучием Бетховен. В этом произведении присутствует интимная задушевность, которой, при всей взаимной симпатии, были лишены отношения композитора с его царственным учеником. Трудно представить себе, чтобы Бетховен морально страдал от отсутствия Рудольфа в Вене, и еще труднее — чтобы при встрече эрцгерцог бросился бы ему в объятия (что явно имеется в виду в начале финала).

Косвенным подтверждением этого предположения служит укор, сделанный композитором Гертелю, который при издании сонаты оставил лишь французские названия частей, опустив немецкие: «Почему? „Lebe wohl“ — это совсем не то же самое, что „les adieux“. Первое обращено от глубины сердца лишь к кому-то одному; второе же — целому собранию, целым городам»³⁰. Правда,



*Немецкий почтовый рожок
начала XIX века*

²⁸ Автограф «Аппассионаты» с 1889 года хранится в библиотеке Парижской консерватории. На страницах заметны следы дождевых капель, появившиеся там, когда Бетховен осенью 1806 года после ссоры с князем К. Лихновским покинул его замок, невзирая на разыгравшуюся бурю.

²⁹ Цит. по: Альшванг 1977. С. 109–110.

³⁰ ПБ 1. № 326.

далее Бетховен выговаривал издателю также за отсутствие посвящения эрцгерцогу и ремарок, указывающих точную дату издания произведения.

Заметим, что в качестве существительных «Das Lebewohl» и «Les adieux» были практически синонимами: то и другое означало «прощание». Но возглас «lebe wohl» («прощай») несомненно имел оттенок интимности, поскольку заключал в себе обращение на «ты», совершенно невозможное между Бетховеном и эрцгерцогом. А ведь именно этим возгласом, вписанным в ноты, открывается соната, и трезвучный мотив «lebe wohl» становится смысловой основой всей I части.

126 (a)



сопровождающих голосах, то столкновение двух вариантов *passus duriusculus* воспринимается скорее глазом, чем слухом, но оно, как и во всяком символическом изображении, важно. О том, что это не просто ряд проходящих нот, свидетельствует сопряжение в т. 6 двух вариантов «мотива прощания» — восходящего и нисходящего. В дальнейшем развитии части Бетховен неоднократно пользуется тем же приемом.

Техника мотивных преобразований, примененная Бетховеном в I части, изумляет сочетанием предельно рациональной конструктивности, предвосхищающей едва ли не Веберна, и почти романтической экспрессии. Последняя воспринимается слушателем эмоционально, первая же доставляет интеллектуальное наслаждение при аналитическом разборе, однако вместе они составляют нерасторжимое единство мысли, чувство и образа. Все эмоции здесь предстают в отрефлектированном виде, а идеи имеют наглядное чувственное воплощение.

Сонатное Allegro выражает радостно-хлопотливое возбуждение, иногда несколько нервное и тревожное. Но если взглянуть в главную тему, то выяснится, что она вся состоит из мотивов вступления. В верхнем голосе мотив рожка (*g-f-es*) сочетается с вопросительными интонациями из т. 3, а в нижних голосах звучит нисходящий вариант *passus duriusculus*.

127

The image shows a musical score snippet with three staves. The top staff is labeled 'Adagio' and 'т. 1' with the lyrics 'Le - be wohl'. It features a melodic line with a 'p espressivo' marking. The middle staff is labeled 'Allegro' and 'т. 17', starting with a forte 'f' dynamic and later showing a crescendo to 'sf' and then a decrescendo to 'p'. It includes 'ten.' markings. The bottom staff is labeled 'Adagio' and 'т. 2'. Arrows indicate the flow of motifs: from the top staff to the middle staff, and from the middle staff to the bottom staff.

Появляются и новые элементы, также заключающие в себе напряженность парных противопоставлений: это октавные скачки вверх-вниз и поступенное мелодическое движение (вверх — диатоническое, вниз — по звукам мелодического мажора). Больше никаких мотивов в I части не появится, и всё развитие будет строиться только на различных комбинациях элементов

Поппеи» Монтеверди: домочадцы поют восходящий хроматический канон на словах «non morir, Seneca» («не умирай, Сенека»).

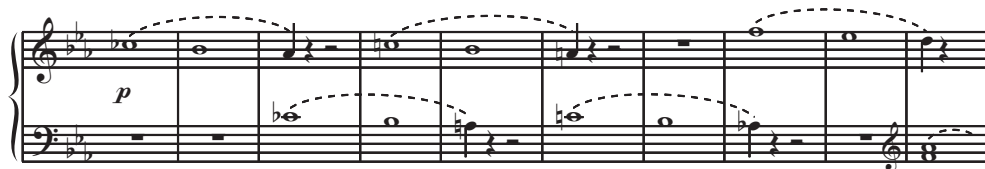
главной партии и вступления. Поэтому эту технику вполне можно назвать комбинаторной. Особую роль, конечно же, играет «мотив прощания», который звучит то в противодвижении с самим собой (тт. 35–36), то с растяжением первой ноты (тт. 46–47), то в увеличении (тт. 50–52), то в уменьшении, сопровождающимся растворением мотива в гаммообразном каноне (тт. 62–63).

Формально здесь можно обнаружить грани, характерные для классической сонатной формы, но на самом деле развитие имеет настолько текучий и единообразный характер, что, при совершенно четкой расстановке кадансов (тт. 29, 35, 50, 58), можно поспорить, имеются ли в этой экспозиции две побочные темы или в т. 50 начинается заключительная партия. В данном случае это, в сущности, совсем не важно, поскольку, как и в «маленьких» Сонатах ор. 78 и 79, Бетховен возвращается к раннеклассическому типу экспозиции-периода, однако выполненному совершенно «авангардными» средствами. Это, несомненно, уже поздний стиль, сильно отличающийся от стиля Сонат ор. 53 и 57 с их яркими контрастами и диалектической борьбой родственных, но противостоящих друг другу образов.

В разработке «мотив прощания» предельно отдаляется от бытовых ассоциаций и явственно приобретает смысл «мотива Судьбы». Он хроматизируется, начинает оппонировать сам себе, утрачивая в возникающих свободных имитациях третью ноту, зато приобретая вопросительную интонацию (*f-es-ges* в тт. 73–75), которая ляжет в основу темы II части. Хлопотливый ритм начала главной партии облекается в зловеще «лязгающие» тритоновые интонации, а вместо потока динамического развития, характерного для бетховенских разработок, воцаряется атмосфера бесцельных метаний, в которой моменты оцепенения чередуются со всплесками тревоги. Реприза возвращает всё на круги своя; итог же подводится лишь в коде, где герои, наконец, окончательно прощаются и расстаются.

Эпизод окончательного прощания — поразительный дуэт мужского и женского голосов, бесконечно твердящих свое «*lebe wohl*» в полной тишине. Но комбинаторные преобразования продолжают и здесь. Интервальный состав мотива всё время варьируется: в басу уменьшенная терция сменяется большой, а в сопрано меняется порядок секунд внутри малой терции. Расставание совершается, когда оказываются исчерпанными все интервальные варианты.

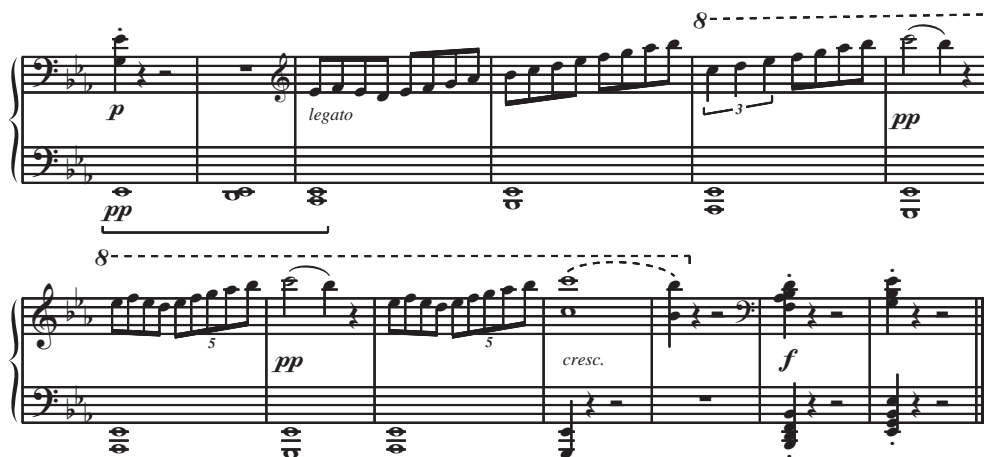
128



Конец коды — одна из самых удивительных и поэтических страниц в музыке Бетховена. Почти зримая ясность изображения (отъезжающая карета, раздающиеся еще некоторое время прощальные возгласы и сигналы почтового рожка, от которых через некоторое время остается лишь смутное эхо) соче-

тается здесь с продолжением комбинаторного развития лейтмотива и с невероятной для классической эпохи «импрессионистической» тонкостью звукового колорита. Мотив прощания преобразуется в перезвон колоколов, которому вторит эхо, причудливо деформирующее звучание (Бетховен выражает это одновременным сочетанием тоники и доминанты). В последних тактах это уже воображаемое «lebe wohl» вырастает до вселенских масштабов: мотив уходит в глубокий басовый регистр, и голоса отдаляются на предельно далекое расстояние (звуча как бы в противоположных точках земного шара).

129



Однако два последних аккорда ставят точку, словно бы помещая эту романтическую картину в строгую рамку и давая понять, что перед нами — лишь глава из воображаемого музыкального романа, а не страница из личного дневника художника.

Подобным же образом соотносятся лирическое и риторическое начало во II части («Разлука»), имеющей, как и другие части сонаты, чрезвычайно многослойный сопровождающий текст. За двумя вариантами названия, немецким и французским («Abwesenheit»; «L'Absence») следуют два варианта обозначения темпа и характера — традиционный итальянский («Andante espressivo») и немецкий («In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck», то есть «В движении шага, но очень выразительно»). Такая «многоэтажность» ремарок опять-таки станет характерной для поздних произведений; ни в одной из предшествующих сонат этого не было.

В мотиве, открывающем тему Andante, музыканты, воспитанные на искусстве XIX века, сразу узнают «романтический вопрос» или даже «тему Судьбы», напоминающую аналогичный лейтмотив из вагнеровского «Кольца нибелунга»³². Однако корни этого сходства лежат гораздо глубже, в риторической традиции XVIII века. Бетховен, конечно же, не «предсказывал» Вагнера, а откровенно цитировал фигуру вопрошания, смысл которой был тогда общеизвестен. Эта фигура происходила из итальянского оперного речитатива

³² См.: МФРБ. С. 305.

и повсеместно использовалась в XVIII веке в операх, ораториях и даже инструментальных произведениях, содержащих оперные аллюзии (Гайдн, Большая соната Es-dur, II часть).

Вместе с тем в бетховенской трактовке данного мотива действительно присутствует нечто родственное романтическому томлению (*Sehnsucht*). Это явствует, в частности, из гармонии, которая придает вопросу не только серьезный, но и страдальческий тон. В опере того времени, насколько нам известно, мотив вопроса не гармонизовался ни уменьшенным септаккордом, ни тем более нонаккордом, из которого вследствие задержания получается даже ундецимаккорд (т. 11). Однако, при всей эмоциональности этой музыки, она жестко вписана в общую линию развития цикла. Вторая фраза темы (тт. 3–4) фактически является вариантом аналогичных тактов из вступления к I части.

130 (a)

Abwesenheit (L'absence)
Andante espressivo
In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck

130 (6)

Adagio

В сущности, вступление и *Andante* очень близки и в жанровом отношении. Там это был инструментальный аккомпанированный речитатив, приближающийся к ариозо. Здесь — сольная оперная сцена, в которой дважды чередуются аккомпанированный речитатив, краткий оркестровый ритурнель (тт. 13–14) и мечтательно-певучее ариозо на фоне мягкого тремоло струнных (тт. 15–19). Перед нами очередная вокальная форма, выполненная сугубо инструментальными средствами. Незамкнутый тональный план, нарушающий своим субдоминантовым уклоном обычную логику классических инструментальных форм (с — G/g // f — C/f — c/V — Es/V) вполне нормален для речитативно-аризозной оперной сцены, где были возможны и далекие модуляции, и окончание в другой тональности.

Оперный характер носит и финал. По композиции это обычная сонатная форма, но по жанру — дуэт женского и мужского голосов, счастливая возбужденность которого напоминает о дуэте Леоноры и Флорестана «О па-

menslose Freude». В главной партии тему сначала поет Она, затем Он, потом — оба вместе; в побочной они слиты в блаженном согласии; в связующей и заключительной на первый план выходит воображаемый оркестр, поскольку эмоции уже не поддаются словесному выражению и требуют выплеска двигательной энергии — скерцозной или вальсообразной. В разработке дуэт превращается в диалог — обмен краткими высказываниями, репликами и даже междометиями, а в репризе дуэтность восстанавливается. Бетховен мастерски сводит все линии воедино, строя коду финала как параллель к коде I части. То же беспредельное господство Es-dur, то же постепенное «размывание» мотивов главной темы, те же красивые пространственные эффекты — и фактически тот же самый каданс, напоминающий крупно выделенное слово «КОНЕЦ» на последней странице благополучно завершившегося романа.

К Сонате op. 81-а не в меньшей мере, чем к «Пасторальной симфонии», относится бетховенское замечание: «скорее выражение чувств, нежели живопись». Но, если в Симфонии преобладала философская созерцательность, то в Сонате — психологизм, то есть исследование душевных движений, порождаемых внешними событиями и впечатлениями. Романтизм ли это? Думается, что все-таки нет. Ранний романтизм настаивал на свободе самовыражения, взирая на традицию критически или вообще делая вид, что ее не существует. Бетховен же, напротив, охотно апеллирует к ней, применяя к сонатной форме и к ее мотивному развитию технику, которая сродни изощренным полифоническим комбинациям нидерландских мастеров и предвосхищает отчасти монотематизм зрелого и позднего Листа (Соната h-moll), а отчасти даже музыку нововенской школы. В этой сонате отсутствует столь характерное для Шуберта, Шпора, Мендельсона и Вебера тяготение к мелодической непосредственности, поскольку Бетховен, даже создавая как бы единый поток мелодического развития, никогда не позволяет себе забыть, из каких элементов этот поток состоит. Наконец, романтическое искусство субъективно и исповедально, Бетховен же явно взирает на своих героев с определенной дистанции: их чувства ему знакомы, понятны и очень близки, но то, что он подвергает их весьма изощренному аналитическому расчленению и риторическому обобщению, говорит о том, что данный «роман» написан не от первого лица.

КАМЕРНЫЕ ДУЭТЫ

Между 1802 и 1812 годами Бетховен создал всего две ансамблевых сонаты. Во многом они примыкали к фортепианной музыке, хотя обладали и собственными жанровыми признаками, обусловленными дуэтностью состава.

Соната для виолончели и фортепиано op. 69 A-dur, написанная в 1807–1808 годах и посвященная барону Игнацу фон Глейхенштейну, с которым Бетховен находился тогда в особо доверительных отношениях, занимает центральное место в виолончельном творчестве Бетховена. Как и две ранние



Игнац фон Глейхенштейн

Сонаты ор. 5, она рассчитана скорее на концертное, чем на камерное исполнение. Это весьма масштабное произведение, партии которого равноправны и одинаково трудны как для пианиста, так и для виолончелиста. В Сонатах ор. 5 было, возможно, больше самодовлеющей виртуозности (особенно в финалах), но Соната ор. 69 выдержана в более монументальном, порою даже героическом, стиле.

Стабильный интерес Бетховена к виолончели был обусловлен присутствием в его окружении ряда выдающихся виолончелистов. Среди них, в частности, отец и сын Крафты — Антон (1749–1820) и Николаус (1778–1853), исполнявшие виолончельные партии во многих ансамблевых произведениях Бетховена, и Йозеф Линке (1783–1837) — член квартета Шуппанцига, а затем участник домашнего ансамбля графини Эрдеди. Виолончель являлась также любимцей многих музицирующих дилетантов: Глейхенштейна, Цмескаля, Лобковица, Брунсвика.

В любом случае образ виолончели связывался с идеями благородной мужественности, сдержанной силы, интеллектуального и душевного богатства. Всё это присутствует и в музыке Сонаты ор. 69, в ее мощном, но лишенном агрессивной наступательности *Allegro*, в нервно-порывистом и вовсе не шутливом скерцо, в чрезвычайно кратком созерцательном *Adagio cantabile* и в энергичном финале, веселость которого сочетается с чувством горделивого внутреннего достоинства. По своему строению развернутое и многотемное сонатное *Allegro* этой сонаты в чем-то близко аналогичной части «Крейцеровой», однако лишено бушевавшей там вулканической страстности.

Скерцо a-moll примечательно не только своей сложной трех-пятичасовой формой, ставшей в данный период типовой для средних частей симфонических и камерных циклов Бетховена, но и обликом главной темы. Ее скерцозность возникает как следствие ритмической причудливости, однако минорный лад и характер мелодики придают ей легкий оттенок меланхолии. Подобный образ фигурировал у Бетховена в скерцо из Квартета ор. 59 № 2, а также в песне на стихи Гёте с показательным названием «*Sehnsucht*» («Томление») ор. 83 № 2. Возможно, исток всех этих образов следует искать в творчестве позднего Гайдна (менуэт из Симфонии № 95), но у Бетховена романтических обертонов становится больше.

131 (a)

SCHERZO
Allegro molto

ор. 69, ч. II



131 (б)

Гайдн, Симфония № 95, ч. III



131 (в)

Бетховен, ор. 83, №2



Парадоксальным образом именно скерцо становится в ор. 69 наиболее поэтической и субъективной по своему смыслу частью. Следующее далее *Adagio cantabile* E-dur — скорее интермеццо перед финалом, чем лирическая сердцевина произведения. Финал же смыкается по настроению с I частью, хотя содержит больше деловитой веселости, чем задумчивой героики.

Работая над Сонатой ор. 69, Бетховен поначалу хотел закончить ее спокойными вариациями, тему которых набросал, но оставил лежать в эскизах, дожидаясь своего часа. Через несколько лет эта тема обрела положенное ей место в финале его последней скрипичной сонаты. Так не раз происходило в его творчестве: произведения разных жанров и разных лет иногда были связаны невидимыми нитями, увидеть которые можно только с помощью эскизных тетрадей.

Соната ор. 96 G-dur для скрипки и фортепиано, написанная в 1812 году и посвященная эрцгерцогу Рудольфу, стала лирическим эпилогом к сольному скрипичному творчеству Бетховена, который после «Крейцеровой сонаты» постепенно всё дальше отходил от героической трактовки скрипки, возвращая этому инструменту певучесть и способность передавать тончайшие оттенки человеческих чувств.

Поэтическая пасторальность господствует здесь с начала до конца. Ее эмблемой служит начальная фраза, звучащая у скрипки соло и, словно эхо из глубины леса, подхваченная в низком регистре у фортепиано.

132



Неторопливые темпы, неконтрастный тематизм, любование красочными отклонениями в далекие тональности, ласковые переключки, воркующие терции и птичьи трели, отзвуки сельского танца или пастушеской дудочки — всё это знакомо нам по другим произведениям подобного характера: Сонате ор. 28, «Пасторальной симфонии», Четвертому концерту... Бетховену нравится длить это наслаждение безмятежностью, и, подобно другим его пасторальям, Соната ор. 96 — произведение довольно внушительных размеров, хотя и не производит впечатления эпического полотна.

В цикле четыре части. После прозрачно-задумчивого, как тихое озеро, *Allegro moderato* следует молитвенное *Adagio espressivo* Es-dur с темой в духе органной хоральной прелюдии. III часть, скерцо g-moll, вопреки минорной тональности, не содержит даже намека на драматизм (его трио Es-dur — очаровательный лендлер); цикл увенчивается вариациями на песенную тему. Все части связаны единой линией тонального развития, имеющей в этом произведении мягкий бемольный уклон. Так, I часть содержит отклонения в B-dur (экспозиция и разработка) и Es-dur (реприза); движение II части имеет плагальную направленность (Es — As — Es); в скерцо происходит возврат к исходной тональности (g — Es — g — G), а в финальных вариациях дважды напоминает о самых важных тональных центрах предыдущих частей (Es и g). Хотя тема вариаций кажется предельно незатейливой, как наигрыш пастушка, сами вариации, по словам У. Киндермана, «крайне далеки от наивности и подвергают тему глубокой внутренней трансформации, развивая ее мотивную ткань»³³. Такой подход Бетховена к нарочито «простым» темам опять-таки характерен для его поздних сочинений, вплоть до Ариетты из Сонаты ор. 111 и Вариаций ор. 120.

БЕТХОВЕН И МАРИЯ ЭРДЁДИ

В 1808 — начале 1809 года Бетховен жил в доме графини Анны Марии Эрдёди, урожденной графини Ницки (1779–1837). Ей посвящены два Трио ор. 70 и две виолончельные Сонаты ор. 102, и хотя бы в силу этого ее личность заслуживает пристального внимания. Впрочем, аура загадочности, окружавшая графиню при жизни, с течением времени отнюдь не стала прозрачней.

Анна Мария Ницки вышла замуж за графа Петера Эрдёди в 1796 году, когда ей было всего 17 лет. В этом браке родилось трое детей — Мария (1799—?), Фридрика (1801–1819) и Август (1802–1816), однако в 1805 году супруги разошлись; дети остались с матерью. Шиндлер относил начало душевного сближения Бетховена с графиней Эрдёди к 1803 году, когда Бетховен якобы сделал ее поверенной своих сердечных переживаний, вызванных изменой Джульетты Гвиччарди. В шутку или всерьез композитор называл графиню Эрдёди своим «исповедником» («Beichtvater»)³⁴.

Мария Эрдёди была незаурядной женщиной. Рейхардт, посетивший ее дом в начале декабря 1808 года по приглашению Бетховена, писал: «Представьте себе очень красивую, маленького роста, изящную двадцатипятилет-

³³ Kinderman 1995. P. 164.

³⁴ Cp.: Schindler 1973. S. 124, 249.

ную даму, <...> которую после первых же родов постигло неизлечимое заболевание. Из-за этого она в последние десять лет лишь два-три месяца могла проводить не в постели, но при этом родила трех здоровых и милых детей, которые ходят за ней как приклеенные. Единственным ее удовольствием осталась музыка, и она вполне виртуозно играет бетховенские произведения, ковыляя на своих распухших ногах от одного фортепиано к другому, оставаясь при этом неизменно веселой, дружелюбной и доброй»³⁵.

Возможно, приветливый дом Марии Эрдеди, в котором царила столь непринужденная обстановка, чем-то напомнил Бетховену боннский дом Елены фон Брейнинг. Во всяком случае, он был принят там как член семьи, о котором заботились, но которого старались не стеснять в его манерах и привычках.

Длительность и глубина дружеских взаимоотношений Бетховена и Марии Эрдеди позволяли некоторым биографам полагать, что между ними существовало и нечто большее³⁶. Однако сохранившиеся письма Бетховена к графине и к людям из ее ближайшего окружения заставляют думать, что их отношения остались сугубо платоническими. Известно, что графиня долгие годы находилась в интимной связи с Йозефом Ксавером Браухле, который с 1803 года являлся воспитателем ее детей. Вряд ли можно всерьез предположить, что Бетховен этого не знал (о его полной осведомленности свидетельствует весьма фамильярная шутка в письме к графине от 13 мая 1816 года, где он обыгрывает двусмысленное созвучие фамилии Браухле и глагола *brauchen* — «использовать»: «Вы, по обыкновению, будете денно и нощно им пользоваться»)³⁷. Тем не менее, он по-приятельски общался с Браухле, не обнаруживая ни малейших признаков мужского соперничества, хотя в других случаях бывал весьма ревнив (так, он в штыки воспринял в 1805 году безобидное намерение Жозефины Дейм взять себе учителя контрапункта)³⁸. В шутивно-благожелательных тонах выдержаны и упоминания в письмах Бетховена других лиц из окружения графини — виолончелиста Йозефа Линке и ее управляющего по фамилии Шперль. Судя по всему, Бетховен очень весело проводил с ними все время и в венском доме Эрдеди, и в имении графини в Йедлерзее под Веной, где он также неоднократно гостил вплоть до 1815 года.

Впрочем, дружба с Марией Эрдеди развивалась совсем не бесконфликтно. В марте 1809 года они поссорились. Причина конфликта не очень ясна; судя по письмам Бетховена к Цмескалю и обрывочным записям в эскизной тетради, композитор был возмущен, узнав, что графиня тайно от него в течение долгого времени приплачивала его слуге, дабы тот не покидал своего места³⁹. Щепетильный в таких вопросах Бетховен спешно покинул дом Эрдеди;

³⁵ Kerst I. S. 129–130.

³⁶ Обзор связанных с этим гипотез см.: Goldschmidt. 1977-b. S. 134–137.

³⁷ ПБ 2. № 655.

³⁸ ПБ 1. № 110.

³⁹ ПБ 1. № 199, 200; Nottebohm 1887. S. 261. Домыслы М. Соломона о том, что Бетховен мог обнаружить любовную связь между своим слугой и графиней (или даже между слугой и Браухле!), следует приписать чересчур односторонне развитому воображению исследователя-психоаналитика (Solomon 1977. P. 154–155).



Дом графини Эрдеди под Веной. Современный вид

графиня, похоже, послала ему вдогонку довольно резкую записку. Остыв, он признал свою неправоту и попросил у нее прощения⁴⁰. Примирение состоялось, но, видимо, имело несколько натянутый характер, и Бетховен даже собирался снять уже отосланное Гертелю посвящение Эрдеди двух Трио ор. 70, заменив его посвящением эрцгерцогу Рудольфу. Но переделать титульный лист оказалось уже невозможно.

В конце сентября 1815 года Мария Эрдеди покинула Вену и уехала в свой замок Пауковиц в Хорватии. Там в начале мая 1816 года разыгралась семейная трагедия. Однажды сын графини Август вбежал в комнату своей старшей сестры и, едва успев пожаловаться на сильную головную боль, упал к ее ногам и скончался. Расследованием внезапной смерти мальчика впоследствии занялась полиция, и возникли подозрения, что 14-летний Август мог получить сильный удар по голове от своего воспитателя Браухле во время бурной ссоры между сыном и матерью. Вина Браухле или совиновность графини не были доказаны, но на репутацию Эрдеди легла мрачная тень. Бетховен узнал о смерти мальчика от Линке и был глубоко потрясен. Его письмо к графине от 15 мая 1816 года полно самого сердечного сочувствия; о темных подробностях этой истории он еще не знал (их поведал ему тот же Линке летом 1820 года)⁴¹.

Пробыв некоторое время в Падуге, графиня в 1819 году вернулась в Вену, но в следующем году была выслана из Австрии и конец жизни провела в Мюнхене. Что послужило причиной ее изгнания, осталось неясным: либо всплывшая история гибели мальчика, либо нечто другое (в то время всякое неосторожное высказывание могло вызвать со стороны властей весьма жесткую реакцию). Нельзя исключать и вмешательства родственников супруга графини, у которых были причины ее не любить. Полицейские акты на сей счет не сохранились; возможно, Эрдеди получила устное предписание, которому была вынуждена подчиниться.

Эти противоречивые сведения создают два противоположных по смыслу портрета графини Эрдеди: с одной стороны, очаровательная, душевно тонкая хозяйка хлебосольного дома, ставшая жертвой страшного стечения обстоятельств. С другой стороны — ведущая тайную жизнь авантюристка, которую трагический случай заставил раскрыть ее истинное лицо. Но вряд ли можно сомневаться в том, что Бетховен в течение более чем семнадцати лет считал ее своим надежнейшим другом, которому можно доверить самые сокровенные помыслы, и что по отношению к нему она именно таким другом и была.

⁴⁰ ПБ 1. № 207.

⁴¹ ВКл 1. S. 211.

ТРИО Op. 70

Два замечательных **Трио op. 70, D-dur** и **Es-dur** для фортепиано, скрипки и виолончели, посвященные Эрдеди, составляют весьма контрастную пару.

Первое, D-dur, получило впоследствии название «Трио призраков» или «Трио духов» («Geistertrio»; «Ghost Trio»), навеянное впечатлениями от необычайно мрачного и таинственного *Largo assai ed espressivo d-moll*, помещенного Бетховеном в ослепительно сверкающую оправу двух быстрых мажорных частей.

Хотя название «Трио призраков» неавторское, в нем есть доля истины. Именно в период работы над этим сочинением Бетховен обсуждал с Генрихом фон Коллином планы совместной оперы «Макбет» по Шекспиру. Коллин оставил либретто незаконченным, доведя его примерно до середины II акта, а Бетховен едва успел приступить к сочинению музыки⁴². Однако некоторые эскизы к неосуществленной опере действительно имеют мотивную общность с *Largo* из Трио op. 70 № 1⁴³.

133 (a)



133 (б)

Largo assai ed espressivo

Хотя в творчестве Бетховена немало медленных частей трагического характера, вряд ли какая-то из них может сравниться с этим *Largo* по силе выраженного здесь запредельного, леденящего ужаса, возникающего при столкновении с роковыми потусторонними силами. И если вникнуть в эту музыку, становится понятным, почему Бетховен так и не написал своего «Макбета»: неготовность либретто или излишняя мрачность сюжета являлись лишь внешними причинами; внутренняя же заключалась в том, что всё самое существенное было уже высказано в этом *Largo*. В истории Макбета он в очередной раз обнаружил тему своей собственной жизни: Человек и Судьба.

Самые сложные музыкальные мысли Бетховен обычно облакал в сонатную форму, и данная часть не исключение. Но сонатная форма имеет здесь такие особенности, каких мы не встретим больше нигде или почти нигде. Прежде всего, это тональный план: d — C, d — d (единственная аналогия появится очень нескоро, в первом разделе скерцо Девятой симфонии). Кроме того,

⁴² См. об этом в главе «Штурм театрального Олимпа».

⁴³ Цит. по: Nottebohm 1887. S. 226. См. также: ПБ I. С. 279.



Трио op. 70 № 1. Эскиз II части

хотя в медленных частях границы разделов обычно бывают более четкими, чем в быстрых, здесь это не так. Все положенные кадансы на месте, но цезур между ними почти нет, как нет и сколько-нибудь точных повторений. Всё непрочно, изменчиво, неустойчиво, всё словно покрыто зловещей мглой (этот эффект создают как гармония, избыточная уменьшенными септаккордами, так и фактура с ее беспрецедентным количеством разнообразных тремоло, в том числе в самых крайних регистрах фортепиано). Разумеется, в такой музыке не может быть даже намек на певучесть, характерную для «нормальных» классических медленных частей. Впрочем, непевучие Adagio встречались и у Гайдна, причем, что любопытно, иногда также в d-moll, но, конечно же, Гайдн даже вообразить себе не мог того противостояния человеческой воли и нечеловеческого ужаса, который запечатлен в бетховенском Largo.

Как ни странно, именно романтик Гофман ничего этого не услышал. Ему показалось, что Largo «носит характер нежной, благотворно действующей на душу печали», и что тремолирующие секстоли, если их исполнить легкой рукой и с поднятыми демпферами, создают «журчание, напоминающее золотую арфу и [стеклянную] гармонику»⁴⁴. Более глубоко понял эту музыку Карл Черни, который, не зная о связи замысла Largo с «Макбетом», видел в ней нечто «потустороннее», вроде первого появления призрака в «Гамлете»⁴⁵.

Мрачный и тревожный мир медленной части существует словно сам по себе, не имея прямого отношения к образам других частей. Контраст исключительно резок. Тем не менее, все части тесно связаны между собой, поскольку в основе их главных тем — варианты одного и того же интонационного остова. Это тонический квартсекстаккорд, либо с мелодическим заполнением, либо с украшением, либо сам по себе.

<p>134 (a)</p> <p>Allegro vivace con brio</p> 	<p>I</p>	<p>134 (б)</p> <p>Largo assai</p> 	<p>II</p>
<p>134 (в)</p> <p>Presto</p> 	<p>III</p>		

⁴⁴ Рецензия в AMZ 1813. Цит. по: Миронов 1974. С. 118, 121.

⁴⁵ Цит. по: Kinderman 1995. Р. 134.

Поэтому D-dur крайних частей и d-moll медленной составляют такое же единство, как свет и мрак или жизнь и смерть. И то, и другое выражено с предельной силой, словно бы вырывающейся за рамки допустимого в камерной музыке. Однако вне этих рамок такая предельность звукового и эмоционального напряжения вряд ли воспринималась бы художественное откровение. Унисон всех трех инструментов воздействует здесь мощнее, чем оркестровое tutti, их реплики звучат рельефнее, чем переключки голосов в многослойной партитуре, а призрачные тремоло фортепиано непередаваемы на язык никакого другого инструмента.

Трио Es-dur — совершенно иное по всем параметрам и, если верить Хольцу, Бетховен даже предпочитал его первому⁴⁶. Вряд ли бы с ним согласилось большинство слушателей и исполнителей, неизменно восхищающихся Трио D-dur, но практически не знающих Трио Es-dur. Эта музыка отнюдь не трудна для восприятия, однако она требует определенной рафинированности вкуса и заведомо не рассчитана на массовую публику. Перед нами вновь — «другой» Бетховен, не титанический, не драматический, не героический, но отнюдь не менее истинный, чем его знаменитый двойник.

Вместо пружинной напряженности развития — приятная неторопливость, вместо резко контрастного триптиха — сюитная цепочка четырех многосоставных частей. Вместо предельной яркости эмоций — аристократическая их приглушенность, сопряженная то с легкой иронией по отношению ко всему чрезмерно патетическому, то с мягкой мечтательностью.

Возможно, в этом трио отразилась личность той, кому оно посвящено — обаятельной, умной, любезной, но ускользающе загадочной графини Эрдеди. Вместе с тем Трио Es-dur в гораздо большей мере, чем Трио D-dur, воплощает идеал классической камерной музыки. Это музыка для приятного общения в уютной гостиной, где неуместны ни страстные исповеди, ни яростные схватки, ни мистические видения, ни победные гимны. Однако изящество здесь интеллектуально, шутки утонченны, лирика поэтична, но не слишком откровенна, веселье же, при всей своей искренности, не бывает пугающе необузданным.

I часть, *Allegro ma non troppo*, обрамлена неспешными «предисловием» и «эпилогом». Имитационное начало обещает некую «ученую» музыку вроде старинной трио-сонаты, способной навевать скуку на светское общество. Однако туман вскоре рассеивается, и с радостной грацией нас увлекает вперед главная партия, сочетающая вальсовую окрыленность с менуэтной размеренностью. Тема вступления пытается проникнуть в связующую партию, но побочная и заключительная лишь смеются над таким занудством — смеются, как выяснится в разработке, напрасно, поскольку там обнаружится, сколь непрочен и зыбок этот мирок невинных радостей. Манящие призывы главной темы обернутся тревожными вскриками, тема вступления приобретет злое щий оттенок, нешуточные отклонения в минор уведут в совершенно неведо-

⁴⁶ Kerst II. S. 184.

мые дали (es — E — es)... Но никаких трагедий не случится: «memento mori» лишь придаст очарования легкому празднику жизни.

II часть, Allegretto — ироническое воспоминание о XVIII веке. Это «гайдновские» двойные вариации с дидактически наглядным дуализмом контрастных тем: грациозным романсом-гавотом (C-dur) и пытающимся взбунтоваться против него минорным трио (c-moll). Однако заразительного простодушия, столь свойственного музыке Гайдна, здесь нет. Бетховен иронически обыгрывает оба варианта зрелого классического стиля — и гайдновский, и свой собственный, вспоминая как о вариациях из Лондонских симфоний (№ 94 или 103), так и об Andante из своей Пятой симфонии, писавшейся одновременно с ор. 70. Обе модели оказываются переосмысленными до неузнаваемости. Никакие гайдновские вариации не могли начаться в мажоре, а закончиться в миноре (здесь именно это и происходит); такое не случалось даже с вариациями Бетховена, но зато у него более «сильная» побочная тема была способна подчинить себе более «слабую» главную. В Пятой симфонии подобная драматургия вела к торжеству светлой героики, здесь она приводит к тому, что первая тема, обиженная и растерянная, заикаясь и путаясь в паузах и затактах, уходит, хлопнув дверью.

135

The musical score is for the second movement of Beethoven's Piano Sonata No. 10, Op. 10, No. 2. It is in C minor and 3/4 time. The score is divided into two systems, each containing four staves (two for the right hand and two for the left hand). The tempo markings are 'ritard.', 'a tempo', 'ritard.', and 'a tempo'. The first staff of the first system has a 'p' dynamic marking. The second system has 'f' and 'p' dynamic markings. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Не следует, впрочем, придавать этой ссоре слишком большого значения: жанру гавота сильные страсти противопоказаны. Речь идет о размолвке, а не о разрыве. К тому же баланс классической формы соблюден: последнее слово остается за главной темой, пусть и пребывающей в испорченном настроении.

Жанр следующего *Allegretto ma non troppo As-dur*, никак не обозначен, что в целом типично для зрелого творчества Бетховена, как типична и трех-пятичастная форма подобных средних частей (АВАВА'). Пожалуй, преобладает в данном случае менуэтность, преломленная через двойную призму ласковой лирики и упоительной танцевальности. Бетховен даже цитирует типичные формулы галантного стиля, в которых проскальзывают как реминисценции его собственных более ранних произведений, так и пророческие предчувствия шубертовских мелодий.

136 (a)

оп. 70 №2, ч. II

Allegretto ma non troppo

Allegretto ma non troppo

136 (б)

оп. 26, ч. I

Andante

136 (в)

Шуберт, Экспромт D935 №2

Allegretto

Раздел *В* начинается как трио в той же тональности *As-dur*, где скрипка и виолончель словно изображают из себя три валторны, а фортепиано рядится в тембры деревянных духовых.

137



Но затем происходит фантастическое по красоте отклонение, в котором, как сказочные драгоценности, сверкают аккорды, родственные одноименному *gis-moll*. Наиболее далекая точка — трезвучие *E-dur* — истолковано как вспомогательный аккорд к квартсекстаккорду *gis*, от которого рукой подать до исходного *As*. Самые далекие на слух медиантовые соотношения оказываются близкими, поскольку их достижение не требует того напряжения сил, с которым доминанте в классической музыки давалось ниспровержение тоники.

Логика «далекого — близкого» обнаруживается и в тональном плане финала с его не очень тривиальным соотношением главной и побочной партии в экспозиции (*Es* — *G*) и в репризе (*Es* — *C*); тоника вкупе с возвращением интонаций побочной темы воцаряется лишь в коде, придавая этой сонатной форме черты рондо.

При всей тончайшей мотивной, гармонической и конструктивной спаянности четырех частей Трио *Es-dur*, их последовательность не образует никакого «сюжета», хотя интригующая затейливость присутствует на каждом шагу. Учитывая стилистические особенности сочинения, можно считать, что оно продолжает линию лирически-галантных произведений Бетховена, среди которых в первую очередь вспоминаются Трио *op. 3* и Септет *op. 20*. Однако галантность в наполеоновскую эпоху могла существовать либо как воспоминание, либо как стилизация, и в Трио *op. 70 № 2* эта двойная оптика несомненно присутствует.

БОЛЬШОЕ ТРИО *Op. 97*

Рассуждая о том, не посвятить ли оба Трио *op. 70* эрцгерцогу Рудольфу, Бетховен писал Гертлю: «...когда то или иное сочинение, полюбившееся эрцгерцогу, посвящается мною кому-нибудь другому, он немножко огорчается. А эти трио пришлось ему очень по душе, и он, конечно, опять расстроится, если посвящение будет не ему»⁴⁷.

⁴⁷ ПБ 1. № 219.

Рудольфу в качестве компенсации за пережитое огорчение был преподнесен поистине царский подарок — **Трио оп. 97 B-dur**, за которым закрепилось название «Эрцгерцогского». Над этим монументальным сочинением Бетховен работал в 1810–1811 годах, и хотя автограф датирован 1811 годом, изменения в трио вносились как до премьеры, состоявшейся 11 апреля 1814 года в благотворительной академии Бетховена, так и после нее, при подготовке к изданию, вышедшему в свет в 1816 году у Штейнера в Вене⁴⁸.

Это трио хочется назвать «героической идиллией», воспользовавшись жанровым обозначением эпохи Люлли, но переосмыслив его в контексте новой эпохи. Музыка практически лишена драматизма, однако, в отличие от Трио оп. 70 № 2, в ней нет и светской игры в утонченную галантность. Здесь господствует спокойное величие, эпическая неторопливость развертывания мыслей и образов, душевное равновесие, порождаемое не безучастностью, а философской возвышенностью точки зрения на всё происходящее. Если Бетховен никогда не был «олимпийцем», подобным Гёте, то в Трио оп. 97 ему удалось запечатлеть подобное состояние духа, божественного как по своей способности глубоко проникать в любые жизненные явления, от интимных до космических, так и по горделивой неслиянности со всем мимолетным. Это произведение словно бы написано гекзаметром, но не архаическим, на котором говорили герои Гомера, а вдохновенно воссозданным Гёте для эпического обобщения современности в его поэме «Герман и Доротея».

Масштабность четырехчастного цикла сближает Трио оп. 97 с симфонией, а лидирующая роль фортепиано — с концертом, хотя трудность партии пианиста лишена здесь внешних эффектов вроде сольных каденций или нарочито виртуозных пассажей. Исполнение этой партии в двух академиях 1814 года стало прощанием Бетховена-пианиста с публикой. Оно вызвало не восхищение, а сострадание у одних и ироническое злорадство у других слушателей. Даже преданный поклонник Бетховена, Мошелес, писал в дневнике: «Его игра, если оставить в стороне вдохновение, меня мало удовлетворила. В ней не было ни чистоты, ни точности, однако по многочисленным приметам я все же смог узнать великого некогда пианиста, каким я давно его себе представлял по его произведениям»⁴⁹.

Показателен, впрочем, эпизод, рассказанный в 1860 году Францем Лахнером. Он на всю жизнь запомнил случай, произошедший в некоем венском доме, по-видимому, после 1816 года, когда Трио оп. 97 вышло в свет. Незнаванная Лахнером дама, пианистка-любительница, уже начала играть финал этого трио, когда вдруг в комнату вошел Бетховен и прервал ее словами: «Не так! Не так!»... Склонившись над клавиатурой поверх ошеломленной исполнительницы, Бетховен сыграл главную тему. «Казалось, инструмент полностью преобразился, каждый звук приобрел чудесную энергию, силу и полноту, и все слушатели чувствовали себя глубоко и мощно потрясенными какой-то неотразимо властной, возвышенной и неземной силой»⁵⁰.

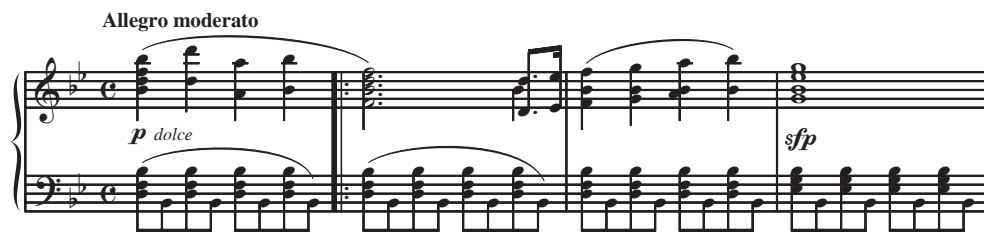
⁴⁸ JTW. P. 198–199.

⁴⁹ Kerst I. S. 162.

⁵⁰ Ibid. S. 295.

Ощущение этой самодовлеющей властности разлито во всей музыке Трио, но особенно — в I части, *Allegro moderato*. Главная тема кажется почти по-шубертовски песенной (и она действительно обрела впоследствии параллель в шубертовской фортепианной Сонате B-dur), но в ней совершенно нет романтической интимности. Мелодия излагается аккордами и октавами; в сопровождении слышится торжественное колыхание пышных лесных крон, как во вступлении Увертюры к веберовскому «Волшебному стрелку» — и всё это великолепие должно звучать тихо и нежно.

138



Эпически монументализирована и простенькая песенка побочной темы, где на смену многозвучным аккордам фортепиано приходит имитационное изложение. Зная о пристрастии Бетховена к красочности медиантовых соотношений в произведениях негероического склада, вряд ли можно удивиться тональному плану I части, хотя в свое время такие соотношения воспринимались как свежие и новые (экспозиция: B — G, реприза: B — B).

На втором месте в цикле находится циклопическое скерцо B-dur, написанное в трех-пятичастной форме ABABA+Coda. При всей неподдельной жизнерадостности этой музыки, ее шутки имеют во многом интеллектуальный характер. Главная тема безусловно танцевальна, однако два ее предложения звучат как тема и ответ в фуге, причем ответ в обращении. Игра в напускную серьезность продолжается в разделе B. Тут возникает не только настоящая фугато, но и многозначительная тональность b-moll, сплошь изъеденная хроматизмами. Однако глубокомысленная ученость свертается со своего пьедестала торжествующими фанфарами величавого вальса. Парадоксальным образом раздел B оказывается контрастнее и сложнее по форме, чем раздел A, что переворачивает обычное соотношение частей сложной трехчастной формы.

Фугато	b-moll	тт. 126–160
Вальс	Des-dur	тт. 160–182
Фугато	Des-dur — E-dur	тт. 183–196
Вальс	E-dur	тт. 196–218
Фугато	E-dur — b-moll — B-dur	тт. 219–257
Вальс	B-dur	тт. 257–287

Тональные контрасты достигают здесь уровня тритонового противопоставления (b — E), что нечасто случается даже в разработках бетховенских сонатных allegri.

Andante cantabile D-dur представляет собой тему с вариациями. Однако определение внешней формы мало что говорит о духе этой музыки. Она проникнута священным благоговением, царящим здесь с начала и до конца. В ней звучит и внеличная хоральность, и тихая примиренность с высшими силами, и гимническая восторженность, и пророческая чуткость к таинственным голосам и чудесным знамениям. Тема Andante чем-то напоминает Sanctus из Мессы C-dur, в то же время предвосхищая некоторые страницы «Торжественной мессы». Фигурационные же преобразования темы обозначают здесь не ее фактурные и образные перевоплощения, а скорее стадии развоплощения — утончения звуковой материи вплоть до перехода в состояние трепетной пульсации и радужного звездного сияния (так будет потом и в финальных вариациях из Сонаты op. 109). Недаром Бетховен даже не считает здесь нужным обозначать границы между вариациями: они представляют собой процесс единого развития — не только музыкального, но и духовного.

Финальное рондо вступает без перерыва; его готовит, как и в ряде концертов Бетховена, краткий и гармонически неожиданный переход. Жанр главной темы сочетает в себе радостную бойкость контрданса и энергичную наступательность марша. По содержанию эта часть безусловно легче всех прочих, но с исполнительской точки зрения — едва ли не труднее, поскольку конец цикла рассчитан на блестящее звучание доминирующего здесь фортепиано и предельную слаженность других участников ансамбля.

Фортепианное трио занимало весьма почетное положение в ряду благороднейших жанров классической камерной музыки. Недаром именно трем таким произведениям выпала честь открыть список опусов Бетховена. Но даже у него трио все еще продолжало трактоваться как «соната для фортепиано с аккомпанементом скрипки и виолончели» — то есть как жанр, по сути не имеющий собственной эстетической природы и стремящийся то вписаться в рамки уютного домашнего музицирования, то, напротив, вырваться на концертную эстраду. Эта двойственность ощущается и в бетховенских трио, которые, если вдуматься, вовсе не образуют целенаправленной линии развития. Конечно, усиление внутренней значительности налицо, но и в op. 1, и в op. 70 соседствуют произведения совершенно разной направленности. И лишь волею случая вышло так, что почти симфоническое по своему размаху Трио op. 97 оказалось последним законченным циклическим произведением мастера в данном жанре. Позже него было написано лишь маленькое «детское» одночастное **Трио B-dur WoO 39** (1812). Что касается **Вариаций op. 121-a G-dur** на тему песни «Я портной Какаду», изданных в 1824 году, то, по-видимому, это значительно более раннее сочинение (возможно, лишь завершенное и отделанное в 1816 году)⁵¹.

Нельзя, однако, обойти вниманием относящиеся к 1815 году довольно подробные эскизы фортепианного **Трио f-moll**, частично опубликованные

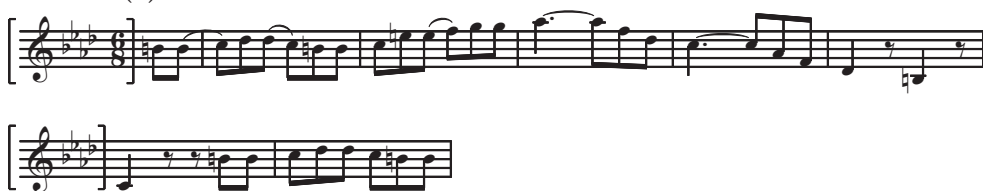
⁵¹ Ставшая народной песенка «Я портной Какаду» («Ich bin der Schneider Kakadu») фигурировала в популярном зингшпиле Венцеля Мюллера «Сестры из Праги», который игрался в Вене еще во времена молодости Бетховена и долго держался на сцене.

Г. Ноттебомом⁵². Тональность и сурово-сумрачная атмосфера несомненно роднит это Трио с Квartetом op. 95.

139 (a)



139 (б)



Трудно понять, почему Бетховен не пожелал или не смог довести до конца эту работу, обещавшую войти в число его лучших произведений в данном жанре. Возможно, этому помешали как глубокие личные переживания (смерть брата Карла Каспара), так и трудности творческого характера, связанные с мучительными поисками нового, «позднего» стиля.

«РУССКИЕ» КВАРТЕТЫ И ГРАФ РАЗУМОВСКИЙ

В отличие от трио, жанр струнного квартета обнаруживает в творчестве Бетховена четкую линию развития. Из двух возможных эстетических парадигм квартетного жанра (дружеская беседа или «искусство для посвященных») Бетховен с самого начала выбирает вторую и далее следует ей практически неукоснительно. В Шести квартетах op. 18 определенный баланс между светскостью и ученостью еще соблюдается. Но далее струнный квартет превращается у Бетховена в поле для самых изощренных экспериментов с формой, содержанием и звуковой материей. Хотя природная певучесть струнных инструментов побуждает композитора создавать музыку, источающую чистую человечность, художественная ткань этой музыки зачастую оказывается результатом точнейшего расчета, а ее постижение требует от исполнителей и слушателей немалых интеллектуальных усилий.

Три квартета op. 59 (F-dur, e-moll и C-dur), посвященные графу А. К. Разумовскому — безусловно этапное сочинение в истории жанра и очень важное

⁵² Nottebohm 1887. S. 345, 348. Второй эскиз вероятно относится к финалу трио. С воспроизведением оригинальных эскизов Бетховена и опытом компьютерной звуковой реконструкции I части Трио f-moll (Biamonti 637) можно познакомиться на сайте «Неслышанный Бетховен» (<http://www.unheardbeethoven.org>). Однако следует отдавать себе отчет в том, что получившийся результат никоим образом нельзя считать подлинным произведением Бетховена.

для понимания сути бетховенского стиля центрального периода.

В зарубежной бетховенистике Квартеты ор. 59 именуются по имени носителя посвящения, однако по-русски словосочетание «Квартеты Разумовского» звучит двусмысленно, а «Разумовские квартеты» еще того хуже. И, думается, название, закрепившееся в отечественной литературе — «Русские» квартеты, — оказалось более точным и отражающим особенности их музыкальной стилистики. Напомним, что Квартеты ор. 33 Гайдна также получили неавторское наименование «Русских», поскольку были посвящены великому князю Павлу Петровичу, посетившему в 1781 году Вену. Однако в музыке гайдновских квартетов ничего «русского» нет. У Бетховена же «русскость»

проявляется не только в цитировании двух подлинных народных мелодий, а в пронизанности всего ор. 59 славянскими интонациями и тем поэтическим духом, который мы ныне воспринимаем как «пушкинский», хотя этот дух был во многом порожден наполеоновской эпохой, а та, в свою очередь — кризисом и одновременно творческим подъемом позднего Просвещения.



Граф А. К. Разумовский.
Портрет работы И. Б. Лампи

Среди незаурядных личностей той эпохи **Андрею Кирилловичу Разумовскому** (1752–1836) принадлежало отнюдь не последнее место.

Род Разумовских, как известно, пережил совершенно сказочный взлет именно благодаря музыке: юный украинский пастух Алексей Розум, отобранный в певчие Придворной капеллы, привлек своим роскошным басом и миловидностью облика внимание будущей императрицы Елизаветы Петровны, и стал не только ее фаворитом, но и тайным морганатическим супругом, а его брат Кирилл сделался гетманом Украины и президентом российской Академии наук. Братьям выправили достойную родословную, произведя их в графы польского происхождения. Сыновья Кирилла Григорьевича получили блестящее европейское воспитание, начатое в Петербурге и отшлифованное за границей.

В юности Андрей Кириллович оказался одним из немногих личных друзей великого князя Павла Петровича, но затем эта близость к наследнику переросла в слишком теплую дружбу с его первой супругой Натальей Алексеевной, принцессой Гессен-Дармштадтской, скончавшейся родами в 1776 году. Чтобы положить конец толкам об адюльтере, императрица отправила Разумовского, не имевшего никакого понятия о дипломатической службе, послом в Неаполь, а в 1784 — в Копенгаген (причем императрица запретила ему ездить по пути в Россию); еще через два года он получил назначение в Сток-

гольм. Как ни странно, юный граф проявил себя по-настоящему талантливым дипломатом. Решив, что Разумовский, бывший ранее в глазах Екатерины «мальчишкой, которого нельзя баловать»⁵³, наконец оступился, императрица в 1790 году назначила его русским посланником в Вене.

К этому времени Андрей Кириллович уже успел сблизиться с высшей знатью империи: в 1788 году, после нескольких лет тайного обручения, он женился на красавице графине Марии Элизабет (Елизавете) фон Тун, сделавшись родственником князя Лихновского и косвенно породнившись также с графом Вальдштейном, князьями Кинским, Лобковицем и другими венскими аристократами вплоть до князей Лихтенштейнов и Эстергази.

В 1799 году пришедший к власти император Павел I, возненавидевший бывшего друга, приказал Разумовскому удалиться в его имение на Украине, где граф пробыл до 1801 года, когда Александр I вернул его на пост посланника в Вене. Послом Разумовский оставался до 1807 года, но и после этого Вену не покинул, зажив здесь на широкую ногу в великолепном дворце на берегу Дунайского канала. Невзирая на формальную отставку, Разумовский с его обширными связями и большим опытом оставался очень влиятельной фигурой. Послевоенные годы стали апогеем дипломатической карьеры Разумовского: активное участие в Венском конгрессе принесло ему в 1815 году княжеский титул. Впрочем, венцы и без того именовали его «эрцгерцогом Андреем», вкладывая сюда и восхищение роскошным образом жизни Разумовского, и некоторую иронию по отношению к аристократической надменности русского посланника.

Эта надменность распространялась даже на Наполеона, которого граф откровенно презирал как дурно воспитанного авантюриста. Дворец Разумовского стал местом общения ярых противников Наполеона, и грозный властитель Европы ничего не мог с этим поделать — разве что разграбить это ненавистное гнездо оппозиции во время французской оккупации Вены в 1809 году⁵⁴. Впрочем, великолепному зданию в стиле ампира суждено было исчезнуть с лица земли в ночь на 1 января 1816 года от пожара, вызванного экспериментальной системой отопления (Разумовскому нравились всевозможные технические новшества). Сгорела уникальная библиотека, погибла картинная галерея, были уничтожены парадные интерьеры, сами по себе являвшиеся произведениями искусства. Уцелел лишь флигель, в котором обычно давались камерные концерты. На пожар прибыл сам император Франц, пытавшийся утешить Разумовского, рыдавшего от отчаяния в парке под платаном⁵⁵.

Хотя катастрофа была ужасной, она не означала полного разорения князя. Конечно, он вынужден был сократить расходы, в том числе на музыку, но оставался одним из видных персонажей светской жизни. После смерти в 1806 году графини Елизаветы он несколько лет состоял в близких отношениях с княгиней Марией Герменегильдой Эстергази (той самой, в честь именин которой Бетховен в 1807 году написал Мессу C-dur), а в 1816 году пожилой князь неожиданно для всех женился на 32-летней графине Констанце Тюргейм, про-

⁵³ Цит. по: Разумовская 2004. С. 121.

⁵⁴ Там же. С. 213.

⁵⁵ Там же. С. 237–238.

дал всё свое имущество в России и — то ли по собственному побуждению, то ли под влиянием супруги — перешел в католичество, окончательно порвав последнюю, давно уже ставшую призрачной, нить, которая еще связывала его с родиной.

БЕТХОВЕН И РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР

Разумовский не принадлежал к тем покровителям Бетховена, с которыми он мог держаться по-дружески. Возможно, это было и к лучшему, поскольку холодная вежливость графа не давала никаких поводов к недоразумениям и конфликтам. Собственно, о человеческих взаимоотношениях Бетховена с Разумовским почти ничего не известно, и мы можем лишь строить предположения, исходя зачастую из противного: композитор никогда не жил во дворце графа, но, судя по посвящениям ряда крупных сочинений, часто там бывал и не имел причин жаловаться на оказанный ему прием (известно ведь, что при малейших попытках задеть его достоинство Бетховен реагировал очень резко). Разумовский, человек высокообразованный и обладавший изысканным художественным вкусом, без сомнения, понимал масштаб гения Бетховена, а тот вряд ли мог не ценить ум, такт и незаурядный характер русского посланника, который не был ни сервильным исполнителем царской воли, ни равнодушным ко всему кабинетным чиновником, ни — вопреки своему вызывающе великолепному образу жизни — праздным бонвиваном.

Не очень ясно, в чем именно выражалась меценатская поддержка, которую Разумовский оказывал Бетховену. Конечно же, по обычаям того времени граф должен был щедро вознаграждать композитора за посвящения. Но, если Квартеты ор. 59 могли появиться вследствие заказа, то с Пятой и Шестой симфониями дело обстоит довольно запутанно. Они посвящены сразу двум покровителям: князю Лобковицу и графу Разумовскому. Родственная связь между ними имела (бабушка Елизаветы Разумовской была урожденная княгиня Лобковиц), но все же это были совершенно разные люди, пусть и из одного круга. И, насколько известно, ни один из них не являлся инициатором заказа на какое-либо из данных произведений. Пятая симфония, как явствует из переписки Бетховена, писалась по заказу графа Опперсдорфа, и композитор был вынужден посвятить ему Четвертую симфонию, чтобы получить возможность поместить на титульном листе Пятой имена Лобковица и Разумовского. Всё это выглядит довольно странно и возбуждает ряд вопросов. Почему нельзя было, допустим, посвятить Пятую симфонию, как предполагалось изначально, Опперсдорфу, Четвертую Разумовскому, а Шестую Лобковицу — или в любой другой последовательности? В чем был смысл двойного посвящения? В удвоенном гонораре или в признательности композитора за какие-то совместные благодеяния двух меценатов?... Или, может быть, им обоим так понравились именно эти две симфонии, что композитор был вынужден поместить на титульном листе сразу два имени?...

Существует и еще более интригующий документ — набросок текста нового титульного листа Квартетов ор. 59, где посвящение Разумовскому густо

зачеркнуто и заменено посвящением князю Карлу Лихновскому⁵⁶. По предположению А. Тайсона, этот набросок мог относиться к лету 1807 года, когда Бетховен продал ряд крупных сочинений Клементи для издания в Англии, и неожиданная переадресация посвящения могла быть вызвана попыткой Бетховена примириться с Лихновским, ссора с которым в октябре 1806 года положила конец их многолетним добрым отношениям. Версия Тайсона выглядит достаточно правдоподобной. Более того, именно Разумовский мог выступать инициатором или даже посредником предполагаемого примирения, поскольку приходился Лихновскому свояком. В таком случае посвящение Разумовскому двух симфоний должно было бы стать «компенсацией» за снятие посвящения квартетов, — но это, опять-таки, лишь смутная догадка⁵⁷. Как протекали переговоры, неизвестно. Но, судя по всему, Лихновский не пожелал больше иметь дела с Бетховеном, зато Разумовский получил все три посвящения.

С Квартетами ор. 59 связано и немало других загадок.

В любом отечественном учебнике или справочнике мы обязательно найдем упоминания о том, что в финале Квартета ор. 59 № 1 F-dur использована мелодия русской народной песни «Ах, талан ли мой, талан», а в трио из скерцо Квартета ор. 59 № 2 e-moll — мелодия «Славы», известной всем по Сцене коронации в «Борисе Годунове» Мусоргского и по опере Римского-Корсакова «Царская невеста», где она служит лейттемой Ивана Грозного. Очевиден также источник, откуда Бетховен мог почерпнуть эти темы — сборник Н. А. Львова и И. Прача «Собрание русских народных песен с их голосами», впервые изданный в Петербурге в 1790 году, переизданный с дополнениями в 1806-м и еще раз — в 1815 году.

Вряд ли можно сомневаться в том, что Бетховен получил этот сборник из библиотеки Разумовского. Однако остается совершенно неясным, исходило ли пожелание использовать в квартетах русские мелодии от самого Андрея Кирилловича, или это была инициатива Бетховена, который хотел сделать приятный сюрприз графу. Второе предположение кажется нам более вероятным. Ведь Разумовский, проведший за границей большую часть своей жизни, ощущал себя законченным европейцем, никакой ностальгии по отношению к родным пенатам не испытывал и, умело отстаивая на дипломатическом посту государственные интересы Российской империи, все же вряд ли стал бы пропагандировать родной фольклор в высшем обществе Вены. Кроме того, есть сильные сомнения в том, что Андрей Кириллович вообще интересовался чем-то подобным. В отличие от многих русских аристократов, он не имел счастливого опыта идиллической жизни в сельской усадьбе ни в детстве, ни в зрелые годы — а, стало быть, не был склонен поэтизировать крестьянские песни, обряды, поверия, сказки и прочее, без чего тогда был немыслим деревенский быт. С украинским же фольклором Андрей Кириллович мог познакомиться

⁵⁶ Набросок хранится в SBB; он выполнен рукой неустановленного лица, но, несомненно, по указанию Бетховена. См.: Tyson 1982. P. 134; Plate III (p. 136).

⁵⁷ Ibid. P. 135.

разве что во время своей ссылки в Батуристине в 1799–1801 годах, но вряд ли опальный граф, тосковавший по любимой Вене с ее блестящими балами и концертами, искал утешения в колядках и веснянках. Со всем, что мы знаем об «эригерцогe Андрее», это совершенно не вяжется.

Зато со стороны Бетховена пыливый интерес к фольклору, в том числе русскому, выглядел вполне естественно. Этот интерес был вскормлен и идеями немецкого Просвещения, и той особой ролью, которую Россия играла в тогдашней политике.

Испания, Британия и Россия, будучи географически и политически неотъемлемой частью Европы, составляли в представлении жителей центральных стран континента далекую и загадочную периферию.

Вместе с тем во второй половине XVIII века возникло представление о ценности народного искусства как источника всякого творчества. Особую роль здесь сыграли поэтический сборник И. Г. Гердера «Голоса народов в песнях» и гениальная мистификация Дж. Макферсона «Песни Оссиана» (точнее, «Сочинения Оссиана, сына Фингала», 1765). В сборнике Гердера вся Европа была представлена как своеобразный хор народов, поющих, в сущности, об одних и тех же тревогах и радостях. Придуманый же Макферсоном древний шотландский бард заставил всех говорить о духе северной поэзии, совершенно отличном от духа гомеровских поэм, но не менее великом и значительном — и это было бесспорной правдой: массовое увлечение Оссианом пролагало дорогу к увлечению романтиков скандинавскими и ирландскими сагами, германской «Песнью о Нибелунгах», финским эпосом «Калевала» и т. д.

Таким образом, еще в XVIII веке внутри классического искусства началось исподволь проникать представление об *иной* красоте (или о красоте *иного*). Иногда это было связано с погружением в прошлое, но чаще — с народным искусством. У Моцарта эта тенденция практически не ощущается, хотя он и объездил в детстве и юности почти всю Европу; в его музыке отчетливо присутствуют лишь страны, обладавшие высокоразвитой профессиональной традицией: Австрия, Германия, Италия, в меньшей мере — Франция; в качестве экзотического компонента к ним добавляется очень условная Турция. Позиция его старшего коллеги Гайдна близка к гердеровской: композитор с удовольствием вслушивается в «голоса народов» и часто вводит в свои произведения венгерские и славянские мелодии (впрочем, вряд ли четко диффе-



Титульный лист первого издания сборника
Н. А. Львова и И. Прача (1790)

ренцируя их) и охотно берется за обработки британских песен по заказу шотландского издателя Томсона.

Наконец, Бетховен сознательно включает в свой музыкальный кругозор, помимо Венгрии («Король Стефан»), Британии (обработки для Томсона), Польши, Испании, Португалии и Швейцарии (сборник «Песни разных народов»), также и Россию вкупе с Украиной. Есть у него и традиционно условная Турция, и даже еще более условная Греция (музыка к «Афинским развалинам»). Таким образом, музыкальная Европа в представлениях Бетховена практически совпадает с Европой геополитической, хотя, конечно, не все ее части обрисованы с одинаковой подробностью и достоверностью.

Поучительно собрать воедино все случаи обращения Бетховена к русским и украинским мелодиям.

1. Вариант «Камаринской», почерпнутый из балета П. Враницкого «Лесная девушка», — в фортепианных Вариациях на тему русского танца WoO 71 (1796), посвященных графине Броун;
2. «Ах талан ли, мой талан» из сборника Львова и Прача — в финале Квартета ор. 59 № 1 (1806);
3. «Слава» из того же сборника — в скерцо из Квартета ор. 59 № 2;
4. «Во лесочке комарочков» — обработка (№ 1) в сборнике «Песни разных народов» (1816); источник — сборник Львова — Прача;
5. «Ах, реченьки» — там же (№ 2), источник тот же;
6. «Как пошли наши подружки» — там же (№ 3); источник тот же;
7. «Іхав козак за Дунай» — «Песни разных народов» (№ 19); источник — либо Прач, либо немецкий сборник 1809 года с публикацией текста К. А. Тидге⁵⁸;
8. «Іхав козак за Дунай» — Вариации Ор. 107 № 7 (1817–1818);
9. «Пожалуйте, сударыня» — Вариации ор. 107 № 3. Источник точно не установлен.

Как видим, интерес Бетховена к этому материалу возник еще до его сближения с Разумовским и не иссяк после написания Квартетов ор. 59. Конечно, по сравнению с британскими песнями, обработки которых у Бетховена исчисляются десятками, всего несколько русских и украинских мелодий покажутся незначительным количеством. Но если учесть, что он выбирал их сам и был совершенно свободен в способе их использования, то ситуация будет выглядеть иначе.

Любопытно также попытаться выяснить, что и из каких источников мог вычитать о русской музыке житель Западной Европы, никогда не бывавший в России и не знавший русского языка.

В исторической части музыкально-эстетического трактата К. Ф. Д. Шубарта, опубликованного посмертно в 1806 году и известного Бетховену, о России говорится немного и скорее негативно, нежели позитивно:

⁵⁸ Taschenbuch zum geselligen Vergnügen. 1809. См.: Фишман 1959. С. 6.

В русской национальной музыке, как нетрудно заметить, очень много дикого и грубого. В большинстве их народных песен можно распознать подражание крику птиц, обликом и голосом напоминающих наших уток. Наверное, склонность к такому подражанию легко возникает у народа, который в некоторых местностях (как, например, Казань, Астрахань, Камчатка и Сибирь) всё еще близок к животному состоянию и весьма привержен охоте. Напевам их народных песен свойственно также и то, что почти все они начинаются в мажоре и заканчиваются в миноре. Нельзя сказать, что это производит плохое впечатление, особенно когда напев исполняется верно, но все же это не вполне соответствует природе мелодики. Легко понять, какое жуткое воздействие должна производить такая музыка, спетая отрядом казаков. И почти непостижимо, как могут русские девушки считать нечто подобное прекрасным.

Далее следует нотный пример, в котором угадывается искаженная мелодия песни «Во поле береза стояла», записанная в неправильном ключе и снабженная немецкими словами и менуэтным басом⁵⁹.

Необходимо, конечно, сделать скидку на то, что трактат диктовался в тюремном заточении, и Шубарт не имел возможности свериться с источниками. Его текст, впрочем, обнаруживает знакомство с первым солидным трудом по истории русской музыки — книгой Якоба фон Штелина «Известия о музыке и балете в России», опубликованной в 1770 году в Риге и Лейпциге. Именно там встречается упоминание о песнях камчатских девушек, которые обычно имеют печальные мелодии и основаны на попевках, подражающих крикам уток⁶⁰.

К книге Штелина восходят и некоторые другие очерки о русской музыке, фигурирующие в изданиях начала XIX века, причем не только в немецких. Ничего нового они не вносят и большей частью лишь увеличивают количество ошибок и ложных мнений. Кажется удивительным, что, посвящая весьма обстоятельные главы греческой, арабской или китайской музыке, западные историки обходят молчанием гораздо более близкую русскую или довольствуются поверхностным пересказом отрывочных сведений из труда полувековой давности.

Так, во II томе французской «Методической энциклопедии», изданном в 1818 году, статья о русской музыке, написанная П. Л. Женгене начинается утверждением: «Музыка русских очень проста, как это обычно бывает у всех мало цивилизованных народов» (у добросовестного Штелина мы подобных заносчивых суждений не встретим). Далее автор статьи выхватывает отдельные колоритные детали из книги Штелина, еще более искажая их неверными наименованиями и описаниями. Так, среди русских народных инструментов перечисляются «гадок» (gadock) — «маленькая скрипка с тремя струнами», «балалайка» — «род гитары с двумя струнами» (!), «дута» (видимо, дуда), «валинка» (волынка), «гасли» (гусли) — «более благородный инструмент, напоминающий клавесин».

⁵⁹ Schubart 1806 / 1977. S. 193–194.

⁶⁰ Штелин 2002. С. 63–65.



Образец русской песни из первого издания трактата Шуберта (1806)

список всех когда-либо существовавших музыкальных инструментов, причем в конце отдельно выделены инструменты русских и турок. Список русских инструментов также, по-видимому, основан на сведениях Штелина. В него входят:

- а) *Струнные инструменты*: палалайка (*sic!*), гуддок, гуссель или гусли, пандура и рылей (Rileh).
- б) *Духовые*: валинка [волынка] или вальника, и дудка;
- с) *Ударные инструменты*: барабан и торопил или губная гармошка (Brummeisen)⁶².

В словаре Коха имеется также отдельная небольшая статья «Русская охотничья или роговая музыка» с описанием этого феномена, всегда поражавшего западноевропейских музыкантов.

Как мы видим, почитать в то время о русской музыке по существу было нечего. Не исключено, что в библиотеке Разумовского имелась книга Штелина, но она была в основном посвящена русскому искусству послепетровской эпохи, а старинная церковная традиция и фольклор упоминались лишь во вступительных разделах.

Предисловие Львова к их совместному с Прачем сборнику содержало совершенно нетривиальные мысли. Первая и самая спорная из них — о вероятном происхождении русского народного многоголосного пения от древнегреческого, что вызвало обоснованную критику и заставило при переиздании сборника в 1806 году смягчить эту формулировку⁶³. Львов также сделал попытку классифицировать русские песни по жанрам, особенно выделив протяжные песни, которые он считал наиболее старинными и характерными, а также разграничив русский и украинский мелос (последний содержит мень-

Впрочем, ныне, как отмечает автор, «русские знакомы с рифмованными стихами и упорядоченной музыкой», поскольку Петр I, «этот бессмертный гений», ввел в обиход западноевропейские инструменты, императрица Анна привила поданным вкус к итальянской опере, Елизавета и Екатерина покровительствовали искусствам, «и ныне петербургская опера — самая совершенная в Европе»⁶¹.

В «Музыкальном словаре» Коха (1802) в статье «Instrument» приводится по возможности полный

⁶¹ Encyclopédie méthodique II. P. 351–353. Заметим, что статья о китайской музыке здесь намного обширнее и снабжена множеством нотных примеров.

⁶² Koch 1802. S. 790.

⁶³ Поскольку Львов умер в 1803 году, неизвестно, был ли он автором новой редакции предисловия.

ше «странности», но зато и не доставляет слуху «сильного ощущения, какое чувствует поселянин при слушании протяжных отечественных песен»). Наконец, Львов выразил надежду, что данное собрание окажется полезным и для композиторов, и для ученых — историков и философов: «Большим талантам довольно малой причины для произведения чудес, и упавшая на Невтона груша послужила к открытию великой истины»⁶⁴.

Может быть, Разумовский перевел или пересказал это предисловие Бетховену, когда тот обратился к нему за разъяснениями? Ведь библиотекарь графа, француз Поль Биго, приятель Бетховена, русского языка не знал и не мог ему помочь в переводе. А в песнях, помещенных в сборнике, действительно было немало странного для европейского слуха: несимметричные и неквадратные фразы, непривычные мелодические обороты и совсем уж диковинная манера начинать мелодию в мажоре и заканчивать в миноре (для европейцев это казалось противоестественным, поскольку мажор обладал в их представлениях преимуществом первородства).

Во всяком случае явная заинтересованность Бетховена в русском материале ярко контрастировала с поверхностной пренебрежительностью к нему со стороны тогдашних западных историков и теоретиков музыки (но, заметим, не музыкантов, которые охотно сочиняли вариации на русские темы). Он трактовал этот материал не гротескно, как некую «дикую» экзотику, а вполне серьезно и сочувственно, хотя, разумеется, без претензий на аутентизм. Впрочем, хотя Квартеты ор. 59 имеют самое прямое отношение к теме «Бетховен и Россия», их содержание выходит далеко за рамки музыкально-этнографического эксперимента.

Все бетховенские квартеты, начиная с ор. 18, писались в расчете на исполнение профессионалами высокого уровня. Юношеский ансамбль во главе со скрипачом Игнацем Шуппанцигом (1776–1830) образовался еще в 1790-х годах и принимал участие в пятничных музыкальных собраниях у князя Лихновского. В 1804–1805 годах Шуппанциг даже устраивал абонементные квартетные концерты, и хотя эта практика тогда не прижилась, она свидетельствовала о том, что струнный квартет уже начал восприниматься не как музыка для частного досуга, а как жанр, достойный общественного внимания. Квартет Шуппанцига часто выступал во дворце Разумовского, причем сам Андрей Кириллович иногда исполнял партию второй скрипки. Пристрастие к этому роду музицирования побудило графа принять в 1808 году весь ансамбль к себе на службу и содержать его вплоть до начала 1816 года, когда пожар, уничтоживший дворец, заставил Разумовского резко ограничить расходы.

Помимо Шуппанцига, лидерство которого оставалось неоспоримым, в квартет входили альтист Франц Вайсс (1778–1830), виолончелист Йозеф Линке (1783–1837), который участвовал также в музыкальных собраниях у графини Эрдёди, а также два исполнителя партии второй скрипки — Луи

⁶⁴ Львов — Прач 1955. С. 42 (цитируется предисловие 1790 года).

Сина (1778–1857) и Йозеф Майзедер (1789–1863), ученик Шуппанцига. Как не трудно заметить по датам их рождения, все они в начале 1800-х годов были еще очень молоды, чрезвычайно восприимчивы к новому и по-хорошему амбициозны: и Шуппанциг, и Линке, и Майзедер успешно подвизались также в качестве солистов.

Квартеты ор. 59, адресованные элитарной аудитории и рассчитанные на исполнителей экстра-класса, превосходили по сложности всё, что было создано в этом жанре до сих пор. Они были публично исполнены в начале 1807 года, и корреспондент AMZ почтительно, но сдержанно оценил их как «чрезвычайно длинные, трудные, глубокомысленные, великолепно разработанные, однако далеко не всем доступные»⁶⁵. Такая репутация сохранялась за ними вплоть до 1820-х годов, когда поздние квартеты Бетховена заставили воспринимать ор. 59 как еще относительно понятную музыку.

КВАРТЕТ F-DUR

Жанр **Квартета ор. 59 № 1, F-dur**, можно определить как «интеллектуальную пастораль». Обычно пастораль ассоциируется с простотой и безыскусностью, и хотя в музыке великих мастеров это ощущение часто оказывается мнимым, все же в данном случае сложность музыкальной мысли сознательно преподносится как особое эстетическое достоинство. Этим Квартет F-dur отличается от «Пасторальной симфонии», которую также никак нельзя причислить к незатейливым произведениям, но где Бетховен придает всем своим композиционно-техническим экспериментам иллюзию внезапных порывов вдохновения или изысканной пейзажной звукописи. Квартет ор. 59 № 1 никоим образом невозможно упрекнуть в картинной изобразительности, хотя почти все приметы пасторали как топоса здесь присутствуют.

Тональность F-dur не всегда связывалась у Бетховена с образами природы (так, пасторалью не являются ни Квартет ор. 18 № 1, ни Соната ор. 54, ни Восьмая симфония), но в данном случае эти ассоциации правомерны. Вслушаемся хотя бы в главную тему I части.

140

Allegro

⁶⁵ AMZ 1807. Sp. 400.



Все идиомы пасторального топоса здесь присутствуют, но в очень переосмысленном виде. Вместо традиционного квинтового бурдона в басу — пульсирующее терцовое остинато средних голосов; вместо «пастушеской песни» — восьмитактовый монолог виолончели, тембровое амплуа которой ассоциируется скорее с образом благородного героя, чем мирного пейзаинина. Возможно, Бетховен ориентировался здесь на моцартовские струнные Квинтеты C-dur KV 515 (1783) и D-dur KV 593 (1790), в которых виолончели также принадлежит важная роль, но ни один из этих квинтетов не обыгрывает пасторальную стилистику.

Удивительна и гармония бетховенской темы. Хотя формально она мирно покоится на тоническом трезвучии, на самом деле звучит квартсекстаккорд, создающий ощущение неустойчивости. Тоническое трезвучие мелькает лишь на слабых долях — кроме т. 6, который в классической музыке обычно являлся самым напряженным. Таким образом, идиллическая на первый взгляд гармония оказывается почти сплошь диссонантной.

Первое и второе предложения темы также соотносятся несколько необычно. По гармонии второе предложение (с т. 9) представляет собой доминантовый ответ, но мелодия начального четырехтакта совпадает с заключительным четырехтактом предыдущего построения. Возникает комбинаторная игра, объектом которой избираются не мелкие, а весьма крупные конструктивные единицы. Это придает теме широкое дыхание: при быстром темпе время в ней течет спокойно и неторопливо, причем не одним, а сразу несколькими потоками. Метрические структуры образуют последовательность аааа' (с расширением в конце: 4+4+4+7), мелодические — abbc, гармоническое же развитие имеет вид аба (TDT), однако его пропорции смещены, а грани не совпадают с членением периода (доминантовое остинато воцаряется на слабой доле т. 7, еще в рамках первого предложения).

Связующая партия состоит из нескольких разделов. Наиболее экстравагантен первый из них (тт. 20–29). Партии первой скрипки и виолончели содержат здесь почти полный двенадцатитоновый ряд (не хватает только звука *es* — он имеется в т. 26 в партии альтя). Подобная мелодическая последовательность, способная порадовать адептов нововенской школы, должна была приводить в замешательство современников Бетховена.



Но, продравшись через эти звуковые дебри, мы опять оказываемся внутри сельской идиллии. Наконец-то виолончель и альт играют солидный бурдон, а скрипки в терцию щебечут нечто приятное и ласковое (т. 30). Однако связующая партия — совсем не то место, где следует предаваться блаженному созерцанию. Ей положено модулировать, и она словно бы нехотя это делает, благо цель модуляции не очень далека — это традиционный C-dur. Бетховен вовсе не преподносит новую тонику как неожиданный сюрприз, да и побочная тема совершенно не пытается противопоставить себя главной, а мирно дополняет ее. Зато новые и достаточно рельефно выделенные элементы появляются как бы между делом, на полпути к побочной партии. Это триольный ритм (т. 43) и нисходящий хроматический ход в басу (*passus duriusculus*), гармонизованный терпко диссонирующими аккордами (тт. 53–58). Заключительная тема, как и в «Пасторальной симфонии», синтезирует все основные элементы экспозиции, кроме триольных фигур. В ней обнаруживается непосредственное родство главной, побочной и связующей темы, приведенных наконец-то к искомой идеальной пасторальности.

В итоге возникает бесконфликтная, но сотканная из странных внутренних противоречий музыкальная драматургия. Ни темы, ни их тональные центры не борются между собой, однако в экспозиции господствует ощущение подспудной напряженности, поскольку всё оказывается непривычным и неожиданным.

Это ощущение усиливается отказом Бетховена от повторения экспозиции — вернее, тем, как этот отказ оформлен. В конце заключительной партии возвращается F-dur, и далее звучат первые такты главной партии в исходной тональности и в знакомой фактуре. Кажется, что слушателю будет предложено еще раз вникнуть в причудливый ход экспозиции, но внезапно обнаруживается, что мы уже в разработке.

По своей протяженности и сложности данная разработка ничем не уступает симфоническим. Ее общий смысл заключается в сильном помрачении колорита (все модуляции направлены в сторону бемолей, вплоть до Des-dur и es-moll). В какой-то мере это аналог «Грозы» из «Пасторальной симфонии», хотя здесь нет никаких примет звукоизобразительности. Основным методом тематического развития является полифония, трактованная, за исключением центрального двойного фугато в es-moll, не ортодоксально. Множество мелких имитаций и канонов, а также неожиданных сочетаний фрагментов разных тем складываются в почти хаотический калейдоскоп, непредсказуемый, как движение сорванных ветром листьев.

В репризе бемольный уклон сохраняется: внутрь главной темы проникает f-moll, большая часть связующей идет в Des-dur, и лишь в побочной, заключительной и коде царит F-dur. Это, впрочем, не означает, что в репризе сгущаются мрачные краски. Однако столь глубокие тени указывают на то, что перед нами не просто идиллия.

Квартет F-dur уникален тем, что все четыре его части написаны в сонатной форме с теми или иными модификациями. Во II части, *Allegretto vivace e sempre scherzando* B-dur, сонатность трактована довольно свободно, поскольку здесь господствует атмосфера остротных шуток и розыгрышей. Экспозиция очень обстоятельна и, в отличие от I части, наполнена яркими и индивидуальными темами, большинство которых имеет отчетливый славянский колорит.

142 (a) Г.П.
Allegretto vivace e sempre scherzando

V-no II

pp

142 (б) Промежуточная тема
V-no I

142 (в) П. П.
V-no I

p cresc. f decresc. p

Дивертисментность обширной главной и связующей партии — мнимая, поскольку все их мелодические образы производны от первого, хотя тональный план на редкость фантастичен. Из B-dur оказывается возможным попасть куда угодно и когда угодно, поскольку уже внутри главной темы три ее предложения соотносятся как B-dur, As-dur и Ces-dur. Путь из B-dur в f-moll (тональность побочной партии) лежит через A-dur, g-moll и... вновь B-dur.

Граница между экспозицией и разработкой абсолютно условна (можно провести ее по кадансу в f-moll в конце побочной). Однако разработка — серьезная и настоящая, изобилующая далекими модуляциями и построенная на мотивной работе. Процесс сплошного развития захватывает и репризу, в которой B-dur мелькает лишь в ее начале и перед появлением побочной, транспонированной здесь в b-moll. Главная партия оказывается буквально «съеденной», от нее не остается ни темы, ни тональности. Даже в коде тоника постоянно норовит уйти из под ног — вплоть до экскурса в e-moll на последней странице.

Юмор этого скерцо весьма причудлив и близок то к фантастическому гротеску, где прекрасное внезапно оборачивается страшноватым, то к приемам балаганного театра, где персонажи постоянно попадают впросак, то

к изощренной игре в буриме, где зарифмованными и пойманными в сеть единого ритма оказываются крайне далекие друг от друга предметы.

Сильнейшее впечатление производит контраст между скерцо и следующим *Adagio molto e mesto f-moll*, выражающим глубочайшее страдание, которое хочется длить и длить, испытывая болезненное наслаждение от погружения в дорогие сердцу воспоминания⁶⁶. Бетховен словно не стесняется здесь своих слез и не боится показаться сентиментальным (этой опасности помогает избежать строгость формы и высочайшая интеллектуальная насыщенность музыкальной мысли). Наш слух улавливает в ней нечто созвучное самым трогательным и печальным страницам лирики Глинки и Чайковского. Разумеется, это всего лишь иллюзия, вызванная эффектом обратной исторической перспективы, поскольку все русские композиторы, начиная с Алябьева, Верстовского и Глинки, хорошо знали Квартеты op. 59, и это знание так или иначе могло отразиться на их музыке. Но, с другой стороны, такая переключка образов и настроений возникла не совсем случайно. В *Adagio molto e mesto* слышится не изысканное патетическое бельканто итальянских арий, а элегическая романсовая интонация, порожденная совершенно особой культурой чувствования, возникшей в конце XVIII века под всеобъемлющим знаком «меланхолии». В Германии «чувствительность» (*Empfindsamkeit*) считалась уделом избранных натур, поэтов и мыслителей, и нисколько не противоречила понятию душевного величия. Любопытно, что об этом же говорилось в варианте предисловия к изданию сборника Львова — Прача 1806 года: «По минорным тонам большей части протяжных песен <...> философия усмотрит, конечно, нежность, чувствительность Русского народа, и то расположение души к меланхолии, которое производит великих людей во всех родах»⁶⁷.

Бетховен вряд ли мог иметь какое-то понятие о стихии русского романа, зарождающейся в рамках салонного музицирования рубежа XVIII–XIX веков. Впрочем, в сгоревшей библиотеке Разумовского могли присутствовать издания такого рода, которые выходили тогда в России в довольно больших

⁶⁶ Среди эскизов этого *Adagio* имеется загадочная словесная помета Бетховена: «Плакучая ива или акация на могилу моего брата» (Nottebohm 1887. S. 79). Трудно сказать, о чем тут шла речь. Старший брат композитора, Людвиг Мария, умер младенцем еще в 1769 году, и вряд ли спустя много лет композитор стал бы столь горестно сожалеть об этой утрате. Оба младших брата, Карл и Иоганн, в 1806 году были живы и здоровы. Существует предположение, что ремарка могла относиться к женитьбе Карла на Иоганне Рейс, означавшей, по мысли Бетховена, моральную гибель брата. Однако эта версия представляется мне несколько натянутой: скорбь, выраженная в *Adagio*, настолько глубока, что вряд ли могла относиться к живому человеку. Кроме того, Карл отнюдь не порвал после женитьбы отношений с Людвигом и продолжал в течение некоторого времени вести его дела с издателями. Возможно, ремарку Бетховена следует понимать метафорически, и «братом» он назвал некоего близкого друга (подобным образом он обращался, например, к Францу фон Брунсвику). Из самых дорогих ему друзей в живых к этому времени не было Ленца фон Брейнинга, скончавшегося в 1798 году в Бонне в возрасте 22 лет.

⁶⁷ Львов — Прач 1955. С. 47.

количества — и отдельными сборниками, и в составе различных альманахов. Но, даже имея в руках только сборник Львова — Прача, Бетховен мог проникнуться интонациями протяжных песен, а это, в свою очередь, должно было найти отклик у русских композиторов, слушавших, игравших и изучавших Квартеты op. 59.

Adagio без перерыва переходит в финал, где в качестве главной партии совершенно органично появляется «Thème russe» — песня «Ах, талан ли мой, талан такой, или участь моя горькая» (далее повествуется о «грозной службе государевой», которая прежде времени состарила молодого героя). Судя по темпу Allegro и оживленному, хотя чуть капризному характеру, Бетховен либо не знал содержания песни, либо не придавал ему особого значения (Прач указывал темп *Molto andante*, а Львов помещал ее в разделе протяжных). Однако эта мелодия вовсе не трактуется в квартете Бетховена как нечто экзотическое или варварское. Более того, слух воспринимает ее как почти знакомую — быть может, за счет некоторого интонационного родства с темами предыдущих частей.

Удивительно, как великий мастер извлекает из темы именно те возможности, которые в равной мере соответствуют и поэтике классического квартета (в его элитарной разновидности), и особенностям никем еще тогда не осознанного и не описанного русского стиля музыкального мышления. Так, экспозиция главной темы строится по типу фугато, хотя и без подчеркивания имитационности. Но гармонизована она гораздо более «стильно», чем у Прача с его добросовестным подкладыванием аккорда почти под каждую ноту мелодии. Доминантовый органнй пункт и восходящий мелодический ход образуют типичный для русской песни подголосок, с которым Бетховен обращается как с самостоятельным элементом, извлекая из него тему побочной партии.

143 (a)
Thème russe
Allegro

143 (б)
V-no II

Содержащаяся же в главной теме идея вариантности ритмической фигуры из восьмой и двух шестнадцатых (восьмая с точкой и шестнадцатая) порождает в заключительной партии ткань, в которой исчерпываются все воз-

можные модификации: в обращении, с синкопами, с заполнением шестнадцатыми и т. д. Народная тема легко членится на мотивы, и композитор использует это ее свойство и в разработке, и в коде, где разрезает мелодию пополам и меняет ее части местами.



Такие комбинаторные приемы описывались в учебниках композиции XVIII века (например, Рипеля и Коха), однако они нисколько не противоречат и «мозаичным» принципам развития, характерным для народного искусства.

Это возвращает нас к проблеме, которую мы обозначили, приступая к разбору Квартета F-dur: проблеме взаимопроникновения поэтики пасторали и поэтики *musica reservata*. Похоже, что их слияние под знаком гармоничной сложности или сложной гармонии, где равно важны оба компонента, становится ключевой эстетической идеей данного произведения. Эта идея уже не имеет отношения к просветительско-руссоистским иллюзиям по поводу «естественного человека» (кому, как не человеку, написавшему «Гейлигенштадтское завещание», было известно, что мирная жизнь на лоне природы не спасает от страшных душевных терзаний). Но эта проблема не имеет отношения и к романтической коллизии «художник и народ», основанной на смешанных чувствах заинтересованного влечения, восхищения, умиления и в то же время ощущения своей непреодолимой оторванности от природного (пусть далеко не идиллического) бытия. Внешнее и внутреннее начало не вступают в Квартетах ор. 59 в конфликт и вообще не отделяются друг от друга. Сложной и в то же время гармоничной оказывается сама природа вещей — в том числе и тех, которые поначалу кажутся простыми, как народная песенка.

КВАРТЕТ E-MOLL

В Квартете *e-moll* эта проблема повернута несколько иной стороной. Простота не декларируется здесь как исходный пункт. С первых же тактов сонатного *allegro* становится ясно, что никакого «приятного времяпрепровождения» от этой музыки ожидать не следует. Но и подчеркнутая сложность музыкального развития не является в данном случае признаком столь характерной для Бетховена драматической концепции. Контрастность в Квартете *e-moll* преобладает над конфликтностью, причем как внутри каждой части, так и на уровне соотношения между ними. Отсюда — минорно-мажорный дуализм цикла, в котором, как в старинной сюите, господствуют два «вида» одного «тона»: *e-moll* и *E-dur*, трактованные не как антиподы, а как ближайшие родственники: I часть: *e*; II часть: *E*; III часть: *e* — *E* — *e* — *E* — *e*; IV часть: *e*.

Для четырехчастного цикла периода высокой классики это отнюдь не типичное решение. Подобная легкость мгновенных переходов от *Minore* к *Maggiore* была, правда, свойственна Гайдну, но у Бетховена речь идет не о легкости, а о чем-то другом. Ведь бетховенский минор гораздо «минорнее», чем гайдновский, да и мажор иногда трактуется отнюдь не только как сфера безоблачно радостных образов.

Гайдновские прототипы обнаруживаются и в строении главной партии. Прежде всего, вспоминаются Симфония № 44 *e-moll* и Симфония № 95 *c-moll*: в обоих случаях за резко-повелительным первым элементом следует лирико-элегический второй⁶⁸.

145 (a)

ор. 59 №2



145 (б)

Гайдн, Симфония №44, ч. I



Однако нетрудно заметить, насколько иначе трактует эту модель Бетховен. Два аккорда, открывающие квартет, воспринимаются как патетический вопрос, усиленный риторической паузой. Второй же элемент (он-то и является главным) наделен как «аппассионатной» гармонической напряженностью (то же отклонение в неаполитанскую субдоминанту, как в Сонате ор. 57), так и почти романтическим лиризмом: мелодия, предвосхищающая брамовские темы, состоит из мягких терций и секст, ритм таит в себе вальсовое движение, которое становится более явным, когда в фактуре появляются сплошные шестнадцатые (тт. 13–14). Здесь запечатлен не классицистский конфликт «долга» и «чувства», выражающийся в борьбе идей и наглядности жестов, а сложный внутренний мир личности, цельность которой не исключает противоречивости.

Это качество отражается и в тональном плане I части. Его каркас составляет традиционное соотношение экспозиции и репризы (*e* — G, *e* — E/*e*), однако многозначительное отклонение в F-dur в рамках главной партии порождает дальнейшее углубление в бемольную сферу. Так, в связующей партии путь в G-dur лежит через C-dur, *c-moll* и *g-moll* (последовательность логичная, но очень необычная). Разработка начинается с резкого перехода в Es-dur, и первый ее раздел содержит модуляцию в минорную тритонанту (*b-moll*): Es — H — c — As — b, выходом из которой становится опять-таки почти насильственный сдвиг в h-moll. Второй раздел разработки вращается в кругу

⁶⁸ См. также пример 38-б.

более близких тональностей, создавая необходимую для равновесия формы субдоминантовую зону. Но и здесь не обходится без странностей: главная тональность, *e-moll*, возвращается раньше, чем главная тема, так что грань между разработкой и репризой оказывается почти неразличимой.

В отличие от I части Квартета *F-dur*, где текучесть тематического и гармонического развития приводила к отмене обычных повторений разделов, в *Allegro* Квартета *e-moll* предписаны повторения как экспозиции, так и разработки с репризой, после чего следует код. Это означает, что композитор мыслил драматургию данной части иначе, чем в предыдущем сочинении. Повторность разделов, с одной стороны, придавала «лирическому беспорядку» сонатного *allegro* классическую структурированность, но, с другой стороны, превращала движение в «заколдованный круг», когда, совершив один-единственный шаг, можно внезапно очутиться крайне далеко от уже видневшегося итога пути. Так происходит, в частности, на грани конца репризы и возвращения разработки, где после уже утвердившегося *E-dur* музыка соскальзывает в *Es-dur*. Даже после прохождения второго круга событий попасть назад, в главную тональность, оказывается совсем не просто. В коде мелькает целый ряд тональных ловушек: *C — c — gis — a*, и словно лишь по случайности последняя из них оказывается субдоминантой искомого *e-moll*. В другом контексте подобный способ модулирования мог бы восприниматься как остроумная игра в энгармонические каламбуры и функциональные подмены (*qui pro quo*), но здесь она имеет более глубокий психологический смысл, символизируя то «заблуждения сердца», то мучительные метания в поисках ускользающей истины, то ощущение бытия не как процесса, имеющего начало, середину и конец, а как таинственного круговорота. Нечто подобное ощущалось в финалах самых трагических произведений классической музыки — Сонаты *c-moll* Моцарта, Сонаты *d-moll* и «Аппассионаты» самого Бетховена. В данном случае краски не настолько сгущены, чтобы можно было говорить о трагизме, да и само обилие мажорных пятен значительно высветляет общую палитру.

Согласно воспоминаниям Черни, тема II части, *Molto adagio*, пришла Бетховену в голову, «когда он однажды долго созерцал звездное небо и размышлял о гармонии сфер»⁶⁹. Независимо от Черни то же самое сообщал впоследствии Хольц⁷⁰. И если Черни вполне мог быть непосредственным свидетелем этой медитации, то Хольц, вероятно, услышал о ней от самого Бетховена.

Хоральная фактура главной темы *Adagio* из *op. 59 № 2* говорит о молитвенном характере этой музыки. Более того, первая фраза интонационно напоминает нам будущую «темую-эпиграф» из Квартета *op. 132 (a-gis-f-e)*, а фактурно — «Благодарственную песнь выздоравливающего Божеству» из того же сочинения. Налицо и общность темповых и выразительных ремарок. *Op. 59 № 2*, ч. II, *Molto Adagio*: «*Si tratta questo pezzo con molto sentiment*»

⁶⁹ Kerst I. S. 53, 63. (Черни сообщал об этом О. Яну и приводил эту мысль в своем трактате «Исполнительское искусство», 1847).

⁷⁰ Kerst II. S. 185.

(«Эта пьеса исполняется с огромным чувством»); Op. 132, ч. III, Molto Adagio; при третьем проведении темы хорала — ремарка «Mit innigster Empfindung (con intimissimo sentimento)», то есть «С задушевнейшим чувством». Обе ремарки акцентируют глубоко личный характер философско-религиозного переживания.

Впрочем, гайдновские прототипы обнаруживаются и здесь. В какой-то мере это Adagio E-dur из Симфонии № 44 (собственно, из-за медленной части данная симфония и получила название «Траурной», поскольку Гайдн высказал однажды пожелание, чтобы эта музыка звучала на его похоронах). Но еще ближе к бетховенскому Adagio стоит Largo assai в той же «звездной» тональности E-dur из гайдновского Квартета op. 74 № 3 g-moll. Квартеты Гайдна часто игрались у Разумовского, поэтому аллюзия могла возникнуть не случайно. Тут мы должны еще раз вспомнить и оспорить высказывание Бетховена о том, что он, якобы, ничему не научился у Гайдна. Ведь в ряде гайдновских медленных частей звучит лирика, получившая позднее название «бетховенской» — интеллектуально наполненная, целомудренная, но при этом сердечно теплая, мечтательно устремленная скорее в глубины Космоса, нежели Эроса⁷¹.

146 (a)

Гайдн, Квартет op. 74 №3, ч. II

Largo assai

The musical score is presented in two systems, each with four staves. The first system is marked "Largo assai" and includes a vocal line with "mezza voce" and "ten." markings. The second system features a piano line with "cresc.", "ff", and "p" markings. The music is characterized by long, flowing lines and a sense of spaciousness.

⁷¹ Приведем в пример также Adagio E-dur из Сонаты Hob XVI/52 (Es-dur), и Largo Fis-dur из Квартета op. 76 № 5 (D-dur).

146 (6)

Бетховен, оп. 59 №2, ч. II

Molto adagio. Si tratta questo pezzo con molto di sentimento

Нельзя сказать, что Adagio Бетховена глубже, тоньше или значительнее гайдновского Largo. При внешнем подобии исходных образов, две эти пьесы очень различны по своим идеям и по способам их развития. Внутренней темой Largo из квартета Гайдна является, на мой взгляд, коллизия недостижимости Божества и страстного стремления человеческой души в высшие сферы. Гимн переходит в жалобу (средний эпизод e-moll), порывистые взлеты сменяются падениями, а из хора прорастает ариозный мелос. Достаточно взглянуть на начало темы: ни один хорал не может иметь мелодии, простирающейся на полторы октавы и украшенной подобной кадансовой юбилейцей.

Престарелый Гайдн неоднократно возвращался в своих письмах к мысли о близкой смерти и грядущем бессмертии — «non omnis moriar» («нет, весь я не умру», из оды Горация «Памятник»)⁷². Бетховена же после гейлигенштадтского кризиса больше волновала проблема примирения с Богом, Судьбой и Природой. Для музыканта ключом к разрешению этой проблемы могла быть древняя, но никогда не утрачивавшая своей красоты и привлекательности идея гармонии сфер, восходящая к Пифагору, Платону и Цицерону, приобретающая теологическое и математическое обоснование в музыкальной эстетике Средних веков, Ренессанса и Барокко — от Боэция до Кирхера, и продолжавшая жить не только в поэзии, но и в философии Нового времени, в том числе даже у не склонного к мистике Канта (знаменитое заключение «Критики практического разума», 1788). Хотя, как известно, Бетховен выписал изречение «Звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас — Кант!!!» гораздо позже, в 1820 году, и не из кантовской «Критики», а из статьи астронома Йозефа Литрова «Космологические наблюдения»⁷³, нет оснований утверждать, что он никогда не держал в руках кантовского трактата, в котором сказано следующее:

«Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, — это звездное небо надо мной и нравственный закон во мне. <...>

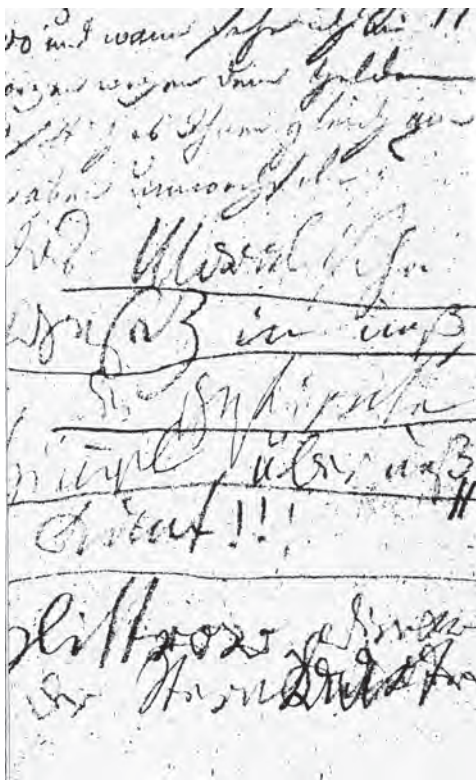
⁷² См. [Bartha] 1965. № 277, 285, 289.

⁷³ ВКх I. S. 235.

Первый взгляд на бесчисленное множество миров как бы уничтожает мое значение как животной твари, которая снова должна отдать планете (только точке во вселенной) ту материю, из которой она возникла, после того, как эта материя короткое время неизвестно каким образом была наделена жизненной силой. Второй, напротив, бесконечно возвышает мою ценность как мыслящего существа, через мою личность, в которой моральный закон открывает мне жизнь, независимую от животной природы и даже от всего чувственно воспринимаемого мира»⁷⁴.

Впрочем, Бетховен, обладавший способностью мыслить в звуках и выражать с их помощью не только чувства, но и порою весьма сложные философские идеи, мог прийти к сходным рассуждениям даже не читая Канта, а исходя из собственной убежденности в божественном происхождении искусства, которое тем самым вбирало в себя законы и космической, и нравственной, и музыкальной гармонии.

Molto Adagio написано в сонатной форме, суть которой здесь понята не как воплощение конфликтной драматургии, а как отражение внутренне сложной природы духовных процессов: ведь и углубленное созерцание, и обретение истины требует усилий, хотя не сопровождается никакими внешними признаками борьбы. Философский характер этой музыки подчеркнут не только аллюзиями на хоральность, но и отсылками к И. С. Баху, который в то время уже не просто символизировал «ученое» барочное искусство, а являлся одним из обожествленных героев нового музыкального пантеона. Сам Бетховен называл его «бессмертным богом гармонии»⁷⁵, и это было совсем не единичным суждением такого рода. Тема Molto Adagio содержит крестообразный мотив *e-dis-fis-e*, который в разработке превращается в многозначительную цитату монограммы BACH (т. 63–64, партия виолончели). Именно в этом месте гармоническое развитие части достигает максимально отдаленной точки — B-dur (тритонанты по отношению к основной тональности). Думается, что, хотя Бетховен и не педалирует тему BACH, она возникает здесь не случайно. Реприза главной темы также напоминает о Бахе, поскольку начинается как



Страница из разговорной тетради
с упоминанием Канта

⁷⁴ Кант 1965. С. 499–500.

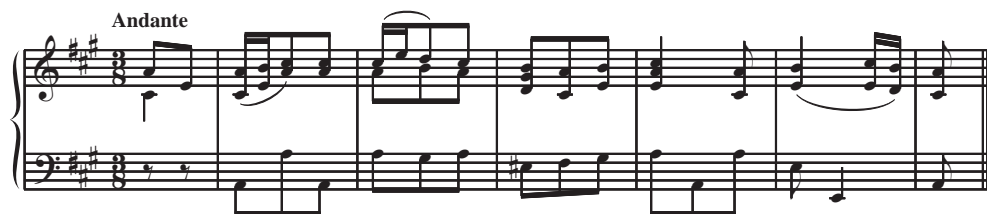
⁷⁵ ПБ 1. № 48.

стретта (подобно репризе в фуге E-dur из II тома ХТК). Эти аллюзии рассчитаны на искушенных знатоков, как то обычно свойственно сочинениям в манере *musica reservata*.

III часть, *Allegretto*, в какой-то мере может быть названа скерцо, однако на самом деле в ней нет ни шутовщины, ни игривости. Остинатная ритмическая фигура придает главной теме тревожную капризность, но ее мелодические очертания и гармония (с отклонением в F-dur во втором колене и акцентированным *ff* на доминантовом нонаккорде) напоминают о преисполненной сомнений и метаний теме I части.

Тема песни «Слава», появляющаяся в разделе трио и дважды чередующаяся с главной темой, обработана Бетховеном совершенно удивительным образом. Прач в своей гармонизации придал этой песне черты торжественного мениэта — возможно, исходя из красивой, но совершенно несостоятельной идеи Львова о том, что припев «слава» обозначал «главное божество Славянского народа, коего имя заимствовали они от великих дел своих, и которое вельми часто употребляли не только в песнях, но и в собственном названии людей»⁷⁶.

147



Скорее всего, Бетховен был осведомлен о том, что означало название песни, и понял его смысл по-своему (быть может, приравняв к латинскому *Gloria* или даже услышав в русской мелодии нечто созвучное теме *Gloria* из баховской Мессы h-moll). Отсюда — полифонический характер варьирования, который соответствует и «ученому» стилю всего квартета, и баховским аллюзиям, имевшимся в *Molto adagio*, и в то же время не противоречит ни складу песни, ни тем методам развития, которые стали характерными для русской музыки в XIX веке. Для отечественного слушателя в бетховенской обработке «Славы» нет ничего курьезного; такую музыку мог бы написать даже Глинка — но, и с точки зрения венско-классического стиля, в ней нет ничего слишком экзотического, что выдавало бы чужеродность темы окружающему ее контексту. Напротив, как показывает анализ, сделанный П. Гюльке, начальная интонация «Славы» родственна и главной теме I части, и побочной теме *Adagio*, и в какой-то мере главной теме финала: «Во втором квартете Бетховен — определеннее, чем в первом, с самого начала стремится всеми возможным способами очертить “русскую тему”, приспособить ее к различным условиям и так или иначе извлечь её из музыки квартета»⁷⁷.

⁷⁶ Львов — Прач 1955. С. 41. (Из предисловия 1790 года; в издании 1806 года это утверждение было снято).

⁷⁷ Гюльке 1974. С. 352–353.

Бетховен интуитивно приходит к соединению двух типов полифонии, европейского (имитационного) и народного (контрастного или подголосочно-го). Форму трио можно понимать и как ряд «ученых» полифонических вариаций (если учитывать проведение «Славы» каноном у скрипок в коде, то таких вариаций окажется четыре), и как прообраз будущих «глинкинских» вариаций на неизменную мелодию, поскольку тема меняет только фактуру и окружение, но не модулирует и не подвергается другим трансформациям. Опыт приживления фольклорного «дичка» к мощному древу европейской традиции увенчался здесь полным успехом⁷⁸.

Энергичный финал начинается совершенно неожиданно. Главная тема в течение пяти тактов обещает нам C-dur, но внезапно сворачивает в e-moll. Нечто похожее было в теме финала Четвертого концерта, которая тоже началась не с тоники, однако там модуляция (C — G) все же не носила столь экстравагантного характера. Отклонение в тональность III ступени (а звучит это именно так, хотя формально e-moll является главной тональностью) — редкость даже для русской музыки, где переменный лад обычно ограничивается параллельным строем. Европейцам же, как уже отмечалось, сама мысль закончить мажорную мелодию в миноре казалась «неестественной». Между тем у Бетховена имелся прецедент в III части его Квартета op. 18 № 3 (D-dur), где первое колено темы начиналось в D-dur и заканчивалось в fis-moll. В финале Квартета op. 59 № 2 та же самая модуляция звучит гораздо более вызывающе, поскольку каждая из тональностей жаждет главенствовать, и их соперничество возобновляется при всяком проведении темы.

Собственно, это и является основой драматургии финала. Натиск C-dur мало-помалу слабеет, и e-moll отвоевывает свои права. Финал написан в форме рондо-сонаты с весьма развитой разработкой и обратным последованием тем в репризе. В экспозиции соотношение C — e звучит четыре раза подряд; перед разработкой — трижды, в репризе — дважды подряд и еще один раз в коде. Побочная тема не играет сколько-нибудь значительной роли. Зато очень важно то, что происходит в разработке, которая исключительно серьезна и подвергает главную тему глубоким мотивным, полифоническим и тональным трансформациям.

Разработку открывает фугато на неестественно изломанную тему, контрапунктом к которой служит элемент, «отрезанный» от главной темы. Это фугато модулирует в B-dur, где на гребне развития появляется начальный мотив главной темы. Затем идет еще один имитационный раздел, постепенно возвращающий тональное движение на круги своя: d — g — c — C — a. Всё это звучит как очень жесткая линейная музыка, лишенная даже намека на певучесть, красоту или даже патетическую экспрессию. Поэтому после такой

⁷⁸ Вряд ли можно согласиться с трактовкой Дж. Кермана, находившего в метрическом искажении темы «Славы» при возвратном переходе к теме скерцо мстительное «высмеивание» русской темы, якобы «бестактно навязанной» Разумовским Бетховену (Kerman 1978. P. 130).

разработки вернуться к C-dur уже невозможно, и реприза начинается с побочной темы в e-moll. К концу финала драматизм не изживается, а нарастает. Это совсем не вяжется с поэтикой классического рондо, предполагающей если не облегчение, то известное смягчение конфликтов. Однако вряд ли такое завершение цикла следует воспринимать как трагическое. Атакующий ритм скачки, пронизывающий почти весь финал, и господство мощного волевого импульса, исходящего от главной темы, создают в финале атмосферу героики, которой не было в I части. В итоге меняется расстановка сил на уровне всего цикла. Весомая каждая часть, но финал оказывается решающей и во многом кульминационной стадией развития.

КВАРТЕТ C-DUR

Квартет **ор. 59 № 3, C-dur**, выглядит на фоне двух предыдущих более камерным и скромным. Однако недооценивать его не стоит. Бетховен и здесь верен поэтике *musica reservata*, что проявляется с первых же тактов вступления, в котором крайне трудно уловить какую-либо тональность: практически все аккорды диссонантны и неустойчивы, а связь между ними почти умозрительна, хотя на самом деле цепочка перетекающих друг в друга диссонансов нанизана на длиннейший поступенный ход баса.

148



Если бы виолончель могла выйти за пределы своего диапазона, то последнее *h* должно было бы играть октавой ниже.

Возможно, Бетховен взял здесь за образец крайне смелую гармонию во вступлении к моцартовскому Квартету C-dur из числа посвященных Гайдну и получившему название «Диссонантного»⁷⁹. Но у Моцарта, невзирая на резкость гармонии, имелся достаточно четкий ритм и мелодический рисунок. Здесь же нет ни того, ни другого, а есть некое гармоническое «облако», из которого внезапно возникает тема главной партии — внешне беспечная и подкупающе простая, словно немудреное насвистывание во время прогулки. Однако в произведении, которое открывалось таким вступлением, ничего простого быть не может. Игра идет на уровне не тем, а мотивов и даже субмотивов. Тема связующей партии с ее обаятельным легким «заиканием» всецело производна от главной; побочная, в свою очередь, вытекает из связующей, а заключительная берет от каждой темы по маленькому кусочку. Этот почти

⁷⁹ А. Тайсон указывал на несомненную близость эскизов различных тем I части бетховенского квартета к тематизму Квартета C-dur Моцарта (Tyson 1982. P. 124–125).

комбинаторный способ построения экспозиции в корне отличен от драматургического мышления яркими темами-персонажами, что было свойственно Бетховену в ранний период его творчества.

149 (а)



149 (б)



149 (в)



149 (г)



В разработке Бетховен мастерски комбинирует все мотивные элементы экспозиции, работая то с одним из них, то с другим, то с обоими вместе.

В конце коды не только подтверждается родство всех тем, но и демонстрируется возможность их выведения из атематического материала вступления: в заключительных тактах в партии первой скрипки проходит длинная восходящая хроматическая последовательность, которая рифмуется с начальным нисходящим ходом виолончели.

При всей своей хитроумной устроенности эта музыка звучит вовсе не тяжеловесно. Она вполне соответствует стилю дружеской остроумной беседы как бы ни о чем, когда участвующие в разговоре не пытаются решать никаких философских проблем и не позволяют овладеть собою слишком пылкими страстями. Прелесть такой беседы состоит в деталях — неожиданных сближениях, пикантных *bon mots*, забавных силлогизмах, небрежно брошенных аллюзиях. Предметом же обсуждения здесь в некотором роде является сама тональность C-dur, суть которой (свет, простота, бодрость и ясность) в целом не подвергается сомнению, но обогащается различными нюансами, вытекающими из трактовки этой тональности не как диатонической, а как хроматической — то есть пестрой, цветной, и в итоге — совсем не простой.

В Квартете C-dur Бетховен отказался от использования подлинных русских мелодий. Трудно сказать, почему это произошло — возможно, ни одна из мелодий, имевшихся в сборнике Львова-Прача, не вписывалась в интонационный строй произведения. Но славянский колорит в Квартете C-dur все же присутствует и даже господствует в чудесной медленной части — *Andante con moto quasi Allegretto (a-moll)*. Любопытно, что, обдумывая *Andante*, Бетховен предварительно набросал тему, которая через несколько лет превратилась...

в знаменитую тему Allegretto из Седьмой симфонии, также пронизанную не просто славянскими, а даже украинскими интонациями⁸⁰.

Эта музыка пленяет своей сумрачно-нежной и очень сдержанной меланхолией. Однако сердечность и трогательность не означают здесь безыскусности и простоты. Andante написано в весьма прихотливой форме — сонатной с обратным порядком последования тем в репризе и с соответствующим «аномальным» тональным планом (а — С, А — а). Как нередко бывает в классических медленных частях, главная тема сочинена в простой двухчастной форме с повторами разделов (в репризе они выписаны), но ее песенный тон сочетается с нетривиальной мотивно-метрической структурой: мотивы так рассредоточены по голосам, что ощущение исходной квадратности теряется⁸¹.

150

Andante con moto quasi Allegretto

Субдоминантовый уклон и густая имитационная ткань середины также нетипичны для песенных форм, и, чтобы уравновесить этот сгусток напряжения, потребовалось дополнение, в котором больше, чем где бы то ни было, ощущается принадлежность ор. 59 № 3 к «Русским» квартетам.

151

Возможно, потребность композитора завершить Andante именно этим жалобно причитающим заклинанием и вызвала перестановку тем в репризе.

Тональность а-молл, всегда обладавшая семантикой чистоты и невинности, оказывается здесь не менее сложной и богатой оттенками, чем столь же из-

⁸⁰ Ср.: Nottebohm 1887. S. 106; Tyson 1982. P. 126–127. О связи темы Allegretto из Седьмой симфонии с украинским мелосом см. в главе «Триумфы и утраты».

⁸¹ Метрический такт (3/8) здесь равен половине графического, и реальные такты 1–5 равны метрическому восьмитактовому предложению. Если считать на 3/8, то мелодия начинается из затакта.



Финал Квартета ор. 59 № 3. Автограф Бетховена

начально «белый» C-dur в I части. В экспозиции путь из a-moll в C-dur лежит через f-moll; разработка начинается уходом в самые темные бемольные сферы, и даже в репризе между A-dur побочной темы и a-moll главной вклинивается чужеродная тритонанта Es-dur. Разумеется, никакая песня или баллада в народном духе не могла иметь ни такой формы, ни такого тонального плана. Но столь же очевидно, что целью композитора здесь вовсе не было нагромождение трудностей. Все эти далекие отклонения, глубокие темные краски, внезапные отзвуки и подголоски, гулкие pizzicato и бесплотные diminuendo создают особую атмосферу щемящей таинственности, которую так ценили тогдашние читатели «Песен Оссиана». Поэтому одни слушатели улавливают в бетховенском Andante славянскую меланхолию, а другие — сумрачный шотландский колорит. Но, как замечал Дж. Керман, «венской, в любом случае, эта музыка решительно не была»⁸².

Две последние части Квартета C-dur — Менуэт и Финал — соотносятся как прелюдия и fuga. Это выясняется, впрочем, лишь на грани между ними. Кода менуэта, служащая также переходом к финалу, позволяет проследить тематическое превращение одного в другое.

Форма финала — не собственно fuga, а тот особый тип классической сонаты, где главная партия строится как фугато, вся ткань изобилует полифоническими приемами, но доминируют все же сонатные закономерности.

Данный финал, конечно, намного проще, чем финал моцартовской Симфонии № 41 («Юпитер»), но сопоставим с финалом Квартета Моцарта G-dur KV 387. Однако примечательны и отличия. В XVIII веке финалы такого рода сочинялись на темы, связанные с церковным стилем, даже если музыка была

⁸² Kerman 1978. P. 145.

весьма жизнерадостной (как в обоих упомянутых случаях у Моцарта). Финал Квартета ор. 59 № 3 никаких церковных ассоциаций не содержит, и все традиционные приметы музыкальной учености служат для создания образа безудержного веселья. В отличие от всех других частей Квартетов ор. 59, здесь нет никаких смысловых и эмоциональных подтекстов, но виртуозность музыки достигает едва ли не своего апогея.

«...ЧТИТЬ ПАМЯТЬ УСОПШИХ ИЛИ ВЫРАЖАТЬ ОТЧАЯНИЕ»: КВАРТЕТЫ Ор. 74 и Ор. 95

За триптихом ор. 59 последовали еще два произведения в том же духе, ничуть не менее сложные и оригинальные, а в чем-то идущие и гораздо дальше.

Квартет ор. 74 Es-dur, посвященный князю Лобковицу, создавался летом и осенью 1809 года в тягостных условиях французской оккупации. Эти обстоятельства так или иначе отразились в его музыке, хотя, конечно, не прямо, а косвенно. Никаких непосредственных отзвуков войны здесь нет. За исключением чрезвычайно бурной III части, в музыке квартета царит нежность, красота и особая утонченность звучаний (из-за обилия *pizzicato* в I части этот квартет называют «Арфовым»). Но погружение в лирическую созерцательность оказывается в ор. 74 связанным с внутренней тревожностью, странной рассеянностью мыслей, загадочной недоговоренностью и внезапностью вспышек нервной энергии. По своей стилистике этот квартет безо всяких натяжек может быть поставлен рядом с поздними (в первую очередь, с написанным в той же тональности Es-dur Квартетом ор. 127).

Необычность этого произведения сразу уловили критики. В рецензии AMZ на издание Квартета ор. 74, начинавшейся обычными похвалами неистощимому гению автора, музыка оценивалась все же как слишком трудная и чрезмерно многозначительная: «Пишущий эти строки, однако, должен откровенно признаться: он не хотел бы, чтобы, идя по такому пути, инструментальная музыка потеряла самое себя. Квартет — это такой род музыки, в котором нельзя чтить память усопших или выражать отчаяние. Напротив, он должен радовать слух добродетельно-кроткой игрой воображения»⁸³.

Нельзя сказать, что Квартет ор. 74 не радует слух, но такая музыка требует активного внимания, а смысловой кульминацией цикла становятся как раз средние части, *Adagio* и *Presto*, где слушателям и исполнителям в подавляющем большинстве предыдущих классических квартетов предлагалось несколько расслабиться.

I часть, сонатное *Allegro*, лишь обещает быть значительной, поскольку открывается задумчивым медленным вступлением. Его вопросительные интонации, ставящие под сомнение тонику (и предлагающие взамен более темный As-dur), роднят начало этого квартета с началом Сонаты ор. 81-а — и не

⁸³ AMZ 1811. Sp. 349. Цит. по: ПБ 2. С. 445.

исключено, что между ними действительно имелась некая внутренняя связь. Сходны и принципы тематической работы. Хотя в Квартете оп. 74 нельзя говорить о теме-эпиграфе, сравнимой с «мотивом прощания», вопросительная интонация из вступления преобразуется в один из элементов главной партии (мотив первой скрипки) и явственно звучит в связующей.

Как и в некоторых других камерных произведениях этого периода, контраста и даже четкой грани между главной и побочной партиями практически нет; экспозиция строится как сквозной поток цепляющихся друг за друга мыслей, почти не оформленных в мелодические образы и подчиняющихся лишь логике движения из тоники в доминанту. Основные события I части происходят в разработке, кульминацией которой становится проведение главной и побочной тем в контрапункте и на звучности *ff*, но напряжение постепенно сходит на нет: ткань превращается в атематическое мерцание октавных переключек первой скрипки и виолончели, а далее — в «импрессионистическое» пятно растянутого на 14 тактов доминантсептаккорда, украшенного «арфовыми» фигурациями. Столь же изысканна по колориту кода, где к воздушным фигурациям первой скрипки и *pizzicato* виолончели присоединяется каноническая секвенция второй скрипки и альты, интонации которой объединяют вступление и главную партию. Именно здесь возникает ощущение романтической интимности, предвосхищающей задушевное шумановское «Warum?» («Отчего?») из «Фантастических пьес».

152 (a)

Бетховен

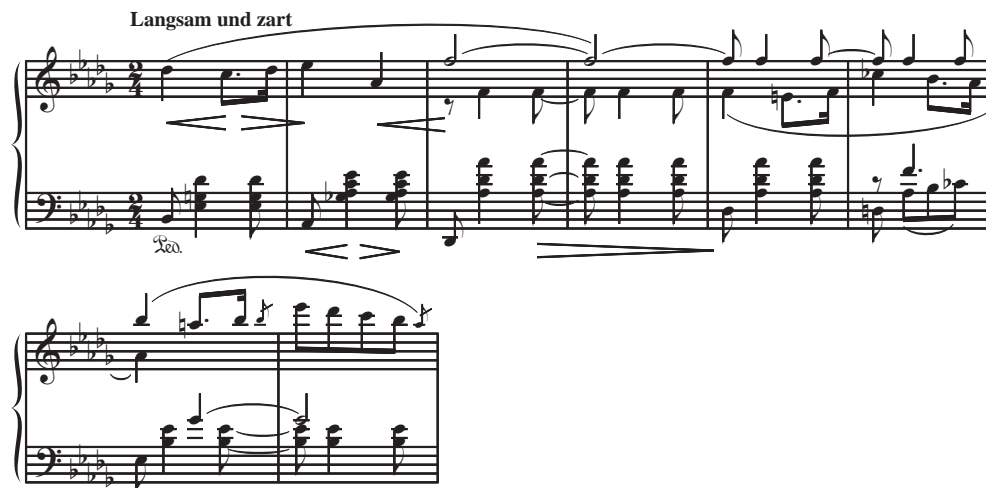
Allegro

arco

arco

152 (6)

Шуман



Тональность As-dur, неоднократно пытавшаяся вырваться на поверхность в I части, господствует в Adagio ma non troppo. Вероятно, именно здесь критику AMZ показалось, что композитор пытается «читать память усопших» вместо того, чтобы приятно радовать слушателей.

Ныне требуется настроиться на особый лад, чтобы уловить в этом Adagio «заупокойные» или молитвенные настроения. Между тем о правомерности таких ассоциаций говорит и традиционная семантика As-dur, усугубленная погружением в еще более глубокий сумрак в эпизодах (as-moll, Ces-dur), и страдальческие интонации, присутствующие уже в главной теме, но еще обостренное звучащие в переходных разделах. Форма Adagio — рондо с фактурным варьированием рефрена, что в сочетании с неконтрастностью эпизодов создает ощущение сквозного развития. Лирическая сущность данной формы придает этому своеобразному реквиему глубоко интимный характер; это, конечно, не музыка «на смерть героя», а трепетная молитва «памяти ангела» (если воспользоваться подзаголовком Скрипичного концерта Альбана Берга).

Разумеется, поиск непосредственных связей между жизненными впечатлениями и творчеством великого художника — занятие нередко рискованное и почти всегда неблагодарное, поскольку, даже если такие связи продекларированы автором, они способны скорее ввести в заблуждение или натолкнуть на упрощенные толкования, чем прояснить суть произведения. Но, если все же задаться вопросом о возможном источнике необычного строя музыки Adagio, то трудно не вспомнить о тех печальных событиях, которые должны были произвести на Бетховена глубокое впечатление весной 1809 года, помимо тревог и лишений военного времени.

Прежде всего, это трагическая кончина 21 марта восемнадцатилетней супруги Стефана фон Брейнинга, Юлии, которую Бетховен знал еще девочкой (она была дочерью его лечащего врача Феринга). После ее замужества, бывая у Брейнинга, Бетховен дружески общался с Юлией и играл с нею в четыре руки.

Видимо, она была неплохой пианисткой (ей, напомним, посвящена фортепианная версия Скрипичного концерта). Портрет Юлии, кстати, написал в 1805 году тот же Виллиброрд Мэлер, который в 1804 году изобразил Бетховена в виде «нового Орфея». Художник придал Юлии черты богини Флоры, но с полотна на нас смотрит не богиня, а юная, довольно пухленькая, розовощекая девушка, почти подросток⁸⁴.

Она умерла от скоротечного воспаления легких, и после ее смерти Брейнинг долгое время был не в себе. Бетховен, насколько мог, поддерживал Стефана, хотя через некоторое время попросил о содействии Глейхенштейна, которому, видимо, легче было взять на себя роль постоянного спутника и наперсника их общего друга — легче именно потому, что Глейхенштейн обладал более уравновешенным характером и не переживал эту историю столь же болезненно⁸⁵. Думаю, что нет никаких оснований упрекать Бетховена в эгоистическом самоустранении, поскольку два таких весьма нервных человека, как Бетховен и Брейнинг, вряд ли могли оказать друг другу требуемую поддержку. Но, внешне отстраняясь от «исполнения высокого долга дружбы», который в тот момент состоял в ежедневной опеке над Брейнингом, Бетховен не мог изъять соответствующих чувств, мыслей и воспоминаний из собственной души и должен был каким-то образом сублимировать их, превратив в художественное впечатление.



Юлия фон Феринг. Портрет работы В. Мэлера. (1805)

Смерть Юлии фон Брейнинг была не единственной чувствительной утратой того времени. Чуть раньше, 9 марта, умер 73-летний Альбрехтсбергер, а 31 мая скончался 77-летний Гайдн. Оба, по тем временам, находились в преклонном возрасте.

Мы не знаем, как отреагировал на эти утраты Бетховен. Но внешние проявления скорби далеко не всегда свидетельствуют о глубоких переживаниях, которые могут отозваться не сразу, а некоторое время спустя. «Я потерял моего Альбрехтсбергера», — с сожалением сказал Бетховен англичанину Сиприани Поттеру в 1818 году⁸⁶, и примерно тогда же взялся бесплатно обучать теории

⁸⁴ Ныне портрет Юлии висит рядом с копией портрета Бетховена в венском мемориальном музее в доме Пасквалати на Мелькер-Бастай, где Бетховен неоднократно снимал квартиру, и где жил как раз в период общения с семьей Брейнинга. Правда, скорее всего, жил композитор не в этой квартире, а в той, что на лестничной площадке напротив.

⁸⁵ ПБ 1. № 216.

⁸⁶ См.: ПБ 3. Комментар. 3 к № 926 (С. 207).



Дом Гайдна в Гумпендорфе, в котором композитор скончался. Гравюра 1-й половины XIX века

композиции внука Альбрехтсбергера, Хирша, — стало быть, память об учителе была ему вовсе не безразлична, хотя в письмах 1809 года об этом нет ни слова.

Отношения Бетховена с его старыми учителями никогда не были особенно близкими, однако их уход из жизни означал вполне определенный рубеж, который должен был заставить

Бетховена сразу почувствовать себя и немолодым (из «ученика» он бесповоротно превратился в «мэтра»), и одиноким не только в человеческом, но и в историческом смысле. Великий композитор Гайдн и искушенный контрапунктист Альбрехтсбергер имели моральное право по-отечески бранить своего строптивого ученика и даже считать его открытия прискорбными заблуждениями — однако после них никто больше такого права не имел, разве что Салльери, с мнением которого Бетховен считался только в узкой сфере вокальной композиции, или Керубини, который жил в Париже и не слишком пристально следил за тем, что делалось в Вене. Вместе с Альбрехтсбергером и Гайдном ушел в прошлое музыкальный XVIII век — эпоха, которую Бетховену, при всей его устремленности вперед, не за что было ненавидеть, но было за что вспоминать с благодарностью и сожалением.

И все же, соглашаясь с рецензентом AMZ, сумевшим расслышать в музыке Квартета ор. 74 «поминовение усопших», следует признать, что Adagio стало обобщением гораздо более разнообразного духовного и творческого опыта, чем события столь нелегкого для Бетховена 1809 года. Ведь тема Adagio удивительным образом предвосхищалась в Largo из Тройного концерта.

Можно подумать, что в Тройном концерте композитор пророчески набросал предварительный эскиз, который довел до совершенства в Квартете ор. 74 — ведь Largo сочинялось как задушевное, но скромное интермеццо между эпическим Allegro и праздничным финалом. Но возможно и обратное предположение: будущее Adagio словно бы пыталось прорваться на свет еще в Тройном концерте, однако в тот момент его истинная, весьма сложная суть (романс-реквием, сочетающий в себе боль и свет) не была или не могла быть целиком осознана, понята и принята композитором, переживавшим другой — героический — этап жизненного и творческого самоутверждения. Даже если он писал в юности просветленно-печальную музыку в As-dur, в ней всегда ощущался жесткий волевой стержень, проявлявшийся в ритмике, в унисонном или аккордовом изложении, в четкости фразировки (как, например, в Adagio из скрипичной Сонаты ор. 30 № 3 или в первом разделе Арии Флорестана). Хотя Largo из Тройного концерта не лишено поэтической недоговоренности, в нем, однако, еще нет и той обостренной задушевности интонации,

которая появилась в Adagio из ор. 74. Позднее эта исповедальность отзовется в поздних квартетах.

153 (a)

ор. 74, ч. II

Adagio ma non troppo

cantabile

mezza voce

mezza voce

mezza voce

153 (6)

Тройной концерт

Largo

molto cantabile

con sord.

p

con sord.

p

p

p

Шоковое воздействие производит контраст между Adagio и следующим яростным Presto с-moll, которое лишь по недопониманию можно назвать скерцо (у Бетховена, конечно же, такого названия нет). Первый раздел этой трех-пятичастной формы построен на легко узнаваемом «мотиве судьбы», звучащем здесь с какой-то демонической силой. Второй же раздел, еще меньше напоминающий традиционное трио, чем предыдущий — скерцо, представляет собой контрапунктическую обработку нарочито жесткого *cantus firmus*. Несмотря на смену лада (C-dur), музыка лишена даже намека на свет и радость. Все голоса должны играть на предельной звучности (*ff*), а *cantus firmus* проникнут пафосом догматического самоутверждения. Всё это вместе вызывает ассоциации чуть ли не с *Dies irae* в его самых экспрессивных трактовках, подтверждая догадку о траурном характере средних частей Квартета.

После этих потрясений финал (*Allegretto con variazioni*) кажется совершенно нейтральным. Тема нарочито неопределенна: мелодия лишена выразительных оборотов и разорвана паузами, ритм обладает и механистической повторностью, и неясностью относительно сильной доли. Первая вариация со сплошным движением восьмыми *staccato* превращает тему в еще большую абстракцию. Но во второй вариации поверх фигурации альты всплывает хоральный *cantus firmus*, отчасти проясняющий смысл этой музыки — мажорной и мягкой, но необщительной и неласковой. Вряд ли Бетховен имел в виду какую-то конкретную цитату, однако мелодия, звучащая у первой скрипки, способна вызвать определенные ассоциации с церковным стилем (приведем для сравнения начальные фразы двух протестантских хоралов).

Этот вариационный цикл напоминает не столько классические фактурные вариации, сколько барочную хоральную партиту, вплоть до последовательного чередования «тихого» и «громкого» мануалов воображаемого органа (вариации 1, 3, 5 играют *f* или *ff*; тема и вариации 2, 4, 6 — *p* или *pp*; в последней, кодовой седьмой вариации, тихая и громкая звучности неоднократно чередуются).

154 (a)

sempre dolce e *p*

sempre dolce e *p*

sempre dolce e *p*

154 (b)

Nun bit-ten wir den hei - li - gen Geist

154 (b)

Nun dan - ket al - le Gott mit Her-zen und mit Hän - den

В целом Квартет ор. 74 представляется еще более загадочным, чем Квартеты ор. 59 с их настойчивым провозглашением поэтики «прекрасного как трудного» и «высокого искусства для образованных». С одной стороны, это произведение гораздо более личностное и совершенно не притязующее на эпический охват действительности (от пасторали до гармонии сфер, от русской песни до фуги). С другой стороны, в Квартете ор. 74 многое высказано не напрямую, а тонкими намеками, не поддающимися однозначной расшифровке. И больше всего это свойственно крайним частям цикла, которые у классиков обычно наделялись максимальной определенностью. Очень нетрадиционный смысловой рельеф данного цикла, в котором центром и кульминацией становятся средние части, а обе крайние трактуются как некое предисловие и послесловие, свидетельствует о важных сдвигах в эволюции классической модели музыкальной драматургии.

Примерно через год после завершения Квартета ор. 74 композитор, словно не удовлетворившись предпринятой им «революцией» в данном жанре, начал работу над **Квартетом ор. 95 f-moll**⁸⁷. Вероятно, в основном произведение

⁸⁷ См.: JTW. P. 195–196.

было создано в 1811 году, однако его окончательная отделка могла затянуться до весны 1814 года, когда квартет был впервые публично исполнен ансамблем Шуппанцига — или даже до 1816-го, когда вышли в свет голоса⁸⁸.

Такая неспешность продвижения Квартета ор. 95 к слушателям могла быть вызвана и отсутствием конкретного заказа (Бетховен, немного поколебавшись, посвятил квартет Цмескалю, который был его близким приятелем, но отнюдь не меценатом), и особыми свойствами музыки этого сочинения. Впрочем, одно могло вытекать из другого. То, что ор. 95 писался не по заказу, косвенно говорит о некоем эстетическом пределе, достигнутом Бетховеном в «Русских» квартетах и в ор. 74: вполне вероятно, что Разумовский, Лобковиц и прочие избранные слушатели, расточая похвалы новизне и смелости этих произведений, каким-то образом дали композитору понять, что дальнейшее движение в том же направлении рискует натолкнуться на объективные пределы восприятия.

Но сам Бетховен уже не мог остановиться в своем стремлении к «свободе и движению вперед». Жанр струнного квартета подходил для этого едва ли не лучше, чем какой-либо другой. Четыре струнных инструмента обладали почти безграничными звуковыми и техническими возможностями, создавая то подобие оркестра, то единый «сверхинструмент» с огромным диапазоном и небывалым разнообразием нюансов и способов звукоизвлечения. Этому «сверхинструменту» он мог доверить свои самые сокровенные и дерзновенные мысли, как некогда доверял их фортепиано (но там он, даже будучи величайшим пианистом своего времени, находился в зависимости от собственных технических приемов и привычек). Вулканическая мощь Квартета f-moll побудила Г. Малера сделать в 1899 году его оркестровое переложение, которое, однако, при публичном исполнении потерпело провал⁸⁹. Однако этот (не слишком удачный, на мой взгляд) опыт доказывает, что «симфоничность» квартетов Бетховена — мнимая, и сам автор ясно отдавал себе отчет в специфике камерного жанра.

В автографе Бетховен обозначил ор. 95 как «Quartetto serioso», а, характеризуя его в письме к Джорджу Смарту, отмечал: «Квартет написан для узкого круга знатоков и не предназначен для публичного исполнения»⁹⁰. Оба авторских высказывания вроде бы подтверждают направленность развития камерного творчества Бетховена в сторону *musica reservata*. Но, в отличие от широко развернутых и внутренне неоднородных «Русских» квартетов, цикл ор. 95 довольно лаконичен и чрезвычайно целен, а в отличие от загадочного ор. 74 — вполне ясен по концепции и, стало быть, более доходчив в эмоциональном отношении. Нетрадиционна в нем лишь глубокая, граничащая с трагизмом, мрачная серьезность, господствующая с начала до конца и не смягчаемая никакими отвлекающими моментами. От поэтики «приятной беседы» этот квартет еще более далек, чем все предыдущие, поскольку даже в ор. 59 присутствовали знаки привычных жанров и топосов, а в ор. 74 большое

⁸⁸ См.: Danuser // BISW II. S. 79.

⁸⁹ См.: Барсова 2002. С. 204. Малеру принадлежит также оркестровое переложение бетховенского Квартета ор. 131.

⁹⁰ Ср.: ПБ 2. № 698; BG. № 983; ALB. № 664.

внимание уделялось чисто звуковой красоте, будь то прелесть тембровых сочетаний, изысканность гармонии или регистровые переключки. Никому, однако, не придет в голову назвать Квартет f-moll «красивым» или попытаться присвоить какой-либо из его частей жанровое определение. «Это не красивая вещь, но устрашающе сильная — пожалуй, даже ужасная», — писал Дж. Керман, и трудно здесь с ним не согласиться⁹¹.

Квартет op. 95 иногда называют «Аппассионатой для струнных». Особенно очевидны параллели в композиции двух сонатных *allegri*: бурный и страстный f-moll, отсутствие повторения экспозиции, тот же тип тематического контраста — и даже сходство гармонического строения главной темы, где второе предложение начинается в тональности неаполитанской субдоминанты (Gesdur). Но, мне кажется, у I части Квартета op. 95 немало общего и с увертюрой «Кориолан», которая была написана позднее «Аппассионаты» и, по сути, развивала ту же драматургическую модель, приводящую не к утверждению главного тезиса, а к его крушению или распаду. Только, если в «Аппассионате» в конце I части побочная тема «гибла», а в «Кориолане» она, наоборот, толкала на «гибель» главную, то в Квартете op. 95 противоборство двух тем не приводит к столь трагическому результату. Побочная здесь, с одной стороны, самостоятельнее, чем в «Аппассионате» (она не так строго производна от главной и более независима в тональном отношении: субмедиантовый Des-dur вместо параллельного As-dur), но, с другой стороны, не столь мелодически рельефна, как в «Кориолане». Здесь побочная тема представляет собой не мелодию с аккомпанементом, а нерасторжимый контрапункт трех линий: напевного верхнего голоса, мягкого колыхания в середине и извилистого восходящего мотива, которым обмениваются альт и виолончель. Возможно, этот мотив впоследствии невольно отозвался в совершенно неожиданном месте и жанре — а именно, в теме «златых венцов» из «Царской невесты» Римского-Корсакова (абсолютно случайным это сходство быть не могло, поскольку Римский-Корсаков, как и прочие члены кружка Балакирева, тщательно изучал квартеты Бетховена).

155 (a)

Allegro con brio



⁹¹ Kerman 1978. P. 145.

155 (6)



Des-dur оказывается настолько устойчивым, что он господствует и в заключительной партии (несмотря на две яростные попытки свергнуть его при помощи резких секундовых сдвигов в A-dur и D-dur). Более того, в репризе главная партия вообще не звучит, зато побочная на некоторое время сохраняет исходную тональность Des-dur и лишь чуть позже модулирует в F-dur. Кода же начинается с отклонения в Des-dur на мотиве главной партии. Если учесть, что в разработке, при всей интенсивности мотивной работы, фактически нет модуляций и объединяющей тональностью остается f-moll, то возникает удивительная картина сонатной формы, имеющей два борющихся между собой тональных центра:

Экспозиция		Разработка	Реприза		Кода
ГП / СвП	ПП/ЗП	F — f	Св П	ПП / ЗП	ГП
f / f — Des	Des — Des		F — Des	Des / F	Des — f

Эта идея тонального и образного дуализма прослеживается и в других частях квартета, становясь глубинной основой его концепции.

В медленной части, *Allegretto ma non troppo*, внутренняя раздвоенность меняет сущность самой неконфликтной из классических форм — сложной трехчастной с эпизодом, в которой тогда обычно сочинялись лирические арии⁹². Главная тема *Allegretto* действительно напоминает если не арию, то трогательную ариетту, но сквозь ее мажорную тональность D-dur (весьма необычную для цикла в f-moll) постоянно проступают черты g-moll, так что по первым тактам темы даже неясно, какая из тональностей здесь основная. То же самое можно сказать о среднем разделе, который написан в форме широко развернутого фугато, что совершенно нетипично для частей лирического склада. Тональность фугато (d-moll) определяется лишь по реперкуссии (d-a, a-d), но звукоряд темы и ответа указывается скорее на g-moll.

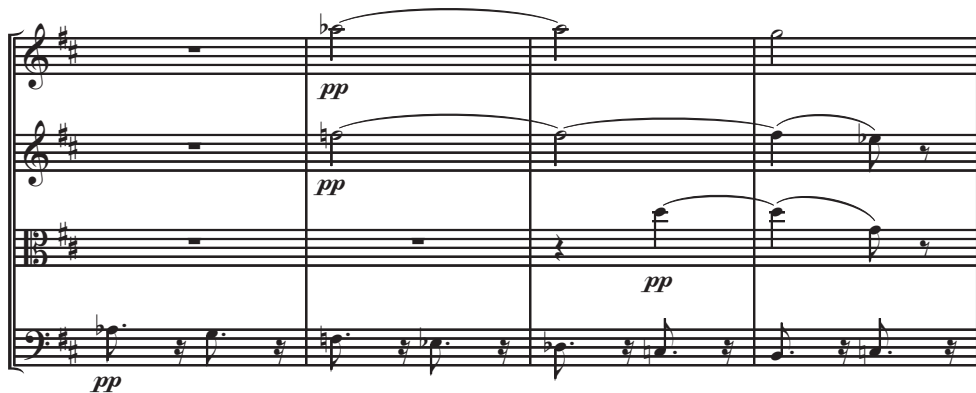
В самом центре II части достигается предел удаления от тоники: As. Здесь проясняется загадочный смысл четырехтактового эпиграфа — виолончельных «шагов», предварявших вступление темы. Из нейтрально-вспомогательного материала они превращаются в образ рокового нисхождения в потусторонние сферы.

Бетховен избегает здесь какой-либо экспрессии, но призрачное *pp* в сочетании с «противоестественной» в данном контексте бемольной окраской и сдержанными стопами в партиях скрипок и альты заставляют узнать в этой тихой кульминации видение или предчувствие смерти. Эту догадку подтверждают и страдальческие хроматические интонации темы фугато, обрамляющего

⁹² В классификации А. Б. Маркса она относилась к первой или второй формам рондо.

таинственный эпизод, и тональная раздвоенность главной темы. В ее втором предложении можно услышать даже намек на крестообразный мотив BACH.

156



157 (a)



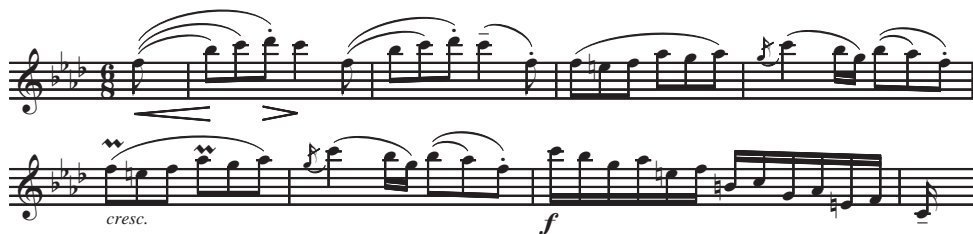
157 (б)



III часть квартета обозначена Бетховеном *Allegro assai vivace*, ma serio — и, следовательно, ее никак нельзя называть скерцо, хотя она написана в трехдольном метре и в подходящей для этого жанра трех-пятичастной форме. Как главная тема, так и вся форма в целом продолжают развивать идею тонального дуализма. Тема начинается словно бы в *c-moll*, и лишь второе ее предложение переходит в *f-moll*. Раздел же, соответствующий трио, содержит совершенно экстраординарную модуляцию из *Ges-dur* в *D-dur*. В ином контексте это неожиданное сопоставление могло бы обозначать шутку, но здесь оно имеет едва ли не зловещий смысл: «замирающее» окончание трио в *D-dur* болезненно напоминает о мучительных метаниях *Allegretto*. При втором появлении трио его тональный план меняется, однако все равно остается раздвоенным: *D-dur* — *c-moll* / *f-moll*.

Финал также преисполнен печали и сумрачной меланхолии. Ему предпослано краткое вступление (*Larghetto espressivo*), словно бы источающее вздохи и слезы, из которых рождается трепетная тема *Allegretto agitato*.

158



Мечтательная окрыленность сочетается в ней с роковой прикованностью к тонике, не позволяющей мелодии ни взлететь, ни уйти куда-то в сторону — поэтому продолжить развитие можно, лишь взбунтовавшись, но и бунт оказывается безысходным. Тема обречена постоянно возвращаться к своему началу. Отсюда — форма рондо-сонаты, в которой практически отсутствуют существенные контрасты, так что побочная тема мало чем отличается от главной, кроме тональности (f-moll — c-moll), но и этот ориентир оказывается не слишком надежным (в репризе главная тема звучит в b-moll, а побочная в f-moll). Всюду господствуют мглистые минорные краски, перетекающие друг в друга. Все кадансы в этой форме преднамеренно завуалированы — они либо избегаются, либо делаются несовершенными или прерванными (подобным образом стал поступать позднее Брамс, прекрасно отдававший себе отчет в пропорциях и гранях создаваемой формы, но не желавший их подчеркивать). Для Бетховена такая уклончивая недосказанность не очень типична, по крайней мере, в центральный период его творчества. Ему скорее свойственно преподносить каждый несостоявшийся каданс как драму, как некий взрыв, властно изменяющий профиль формы, а не как воплощение неуловимой текучести бытия.

Этот финал создает совершенно романтическое ощущение печальной устремленности в туманную неизвестность (которая, возможно, оказывается лишь поэтической метафорой смерти). Но под занавес Бетховен преподносит невероятный сюрприз. Порывы, метания, скорбные жалобы, замирания сердца — всё это попросту сметается прочь. Безо всякой подготовки, перехода или заботы о связности к беспросветно минорному финалу присоединяется кода в одноименной тональности (F-dur), в другом темпе и метре (*Allegro alla breve*) — и притом лишенная какого-либо тематизма, кроме самых общих форм движения. Кода звучит не как выстрадавший долгожданный прорыв к свету и радости, а как нарочитое отстранение от всего пережитого.

Такое немотивированно жизнерадостное окончание произведения с явно трагической концепцией озадачивает и даже ошарашивает. Память, конечно, подсказывает, что прецеденты существовали. Они имелись и у Моцарта (Квинтет для струнных g-moll, Концерт d-moll, двойной финал «Дон Жуана»), и у Гайдна (Квартет op. 76 № 2, d-moll), и у самого Бетховена (Третий концерт). Всё это лишний раз говорит о том, что Бетховен оставался верен классической традиции, старавшейся избегать безнадежно мрачных развязок как противоречащих самим основам тогдашнего мирозерцания. Но явно демонстративное увенчание «*Quartetto serioso*» никак не вытекающим из его развития «счастливым концом» наводит на мысль о доведении этой идеи до предела, граничащего с абсурдом — вроде легкой усмешки, завершающей горестную исповедь.

Что за всем этим кроется? Бетховенское «durch Leiden Freude» — «через страдание к радости»? Однако смешливая непоседливость коды чужда столь высоким понятиям. Переход в некий иной мир, как бывало порой у Моцарта? Но в этой коде нет моцартовской ангельской легкости. Романтическая ирония? Тогда почему — лишь в коде, и нигде больше?

Любая догадка грешила бы односторонностью. Ясно лишь одно: в Квартете ор. 95 Бетховен подошел вплотную к эстетическим границам классического стиля, переосмыслив как принцип «серьезности» (неотъемлемого атрибута высокого искусства), так и принцип «благополучного конца».

1809 год

Картина, которую мы попытались описать в этой и в предыдущей главе, заставляет задуматься о смысловом наполнении традиционной периодизации творчества Бетховена, согласно которой до 1802 года продолжался ранний этап, с 1802 по 1812 длился центральный (он же «героический»), далее следовал кризисно-переходный отрезок, введший в поздний период — 1817–1827 годы.

Отрицать правомерность такого членения вряд ли целесообразно. Но в то же время необходимо учитывать, что жизненные, духовные и творческие процессы не всегда развиваются линейно и синхронно. Так, многие важные черты позднего стиля начали складываться еще в рамках центрального периода: экспериментальная, всякий раз особая, трактовка сонатного цикла и сонатной формы, неклассические тональные планы, отказ от жанровой определенности или преобразование традиционных жанров в нечто иное (яснее всего это видно на примере струнных квартетов), заметное усиление роли полифонических методов развития даже в сугубо гомофонных формах.

Классический стиль, оставаясь для Бетховена смысловой доминантой, объективно приближался к своим пределам. Величественное здание еще стояло, не обнаруживая никаких признаков обветшания и упадка, но воздух в нем был уже другой, да и виды из окон открывались совсем другие. Некоторые из них оказывались настолько невероятными, что осознать их значение стало возможным лишь много лет и десятилетий спустя (вроде «вида» на русскую песенность как важный элемент совершенно серьезной, далекой от поверхностного этнографизма, концепции в Квартетах ор. 59).

Все эти произведения писал Бетховен, находившийся в самом расцвете творческих сил и фактически единолично определявший пути развития музыкального искусства — по крайней мере, в инструментальных жанрах. Ведь в то время никто из ранних романтиков еще не успел заявить о себе, и у Бетховена, по сути, не было ни бесспорных сподвижников, ни достойных соперников. Впрочем, новое поколение музыкантов даже после своего отчетливого дебюта, состоявшегося после 1814 года, также не могло выступать в подобном качестве. Это были люди совсем иного склада. Никто не решался дерзко оспаривать у последнего из венских классиков «прав на престол», как это некогда сделал сам Бетховен по отношению к Моцарту и Гайдну — но ведь никто и не заявлял о себе как о продолжателе его начинаний (на подобные декларации решились позднее лишь Лист и Вагнер).

Уникальность исторической миссии Бетховена, обрекавшей его на постоянную обособленность, определилась, по-видимому, именно в 1809 году. На эту дату не принято обращать слишком пристального внимания, однако

и значимость многих событий 1809-го, и своеобразие написанных в тот период произведений говорят о том, что Бетховен стал внутренне несколько иным, чем раньше.

О внешних событиях этого года, сделавших Бетховена более мрачным и в то же время человечески неприкаянным, мы уже говорили. Но ведь налицо был и сдвиг в его творчестве.

Прежде всего начала меняться жанровая картина. До этого симфонии и концерты создавались непрерывной чередой, и по эскизным книгам Бетховена видно, как один замысел вызревал внутри другого. С 1808 года наступил некоторый перерыв в симфониях (до 1812), а концертов после 1809 года больше уже не появлялось. Излюбленный ранее жанр фортепианной сонаты перестал быть магистральным и развивался непредсказуемыми зигзагами: четыре года отделяют «Аппассионату» от чрезвычайно пестрых сонат 1809 года (ор. 78, 79 и 81-а), и затем опять наступает перерыв на пять лет. Почти такой же промежуток разделяет виолончельные сонаты ор. 69 (1809) и ор. 102 (1815). Еще дольше — до 1825 года — длится молчание в квартетном жанре.

Создается впечатление, что между 1809 и 1812 годами Бетховен подводил для себя некие итоги, окончательно прощаясь с жанрами концерта, фортепианного трио и скрипичной сонаты, а в жанре струнного квартета создавая произведения, преднамеренно обреченные на непопулярность, хотя безусловно вершинные в своем роде.

По камерным сочинениям 1809–1812 годов видно, как многолетнее пребывание в тоне героических свершений постепенно сменяется у Бетховена парадигмой интеллектуального поиска и духовного избранничества. Важную роль здесь, несомненно, сыграли «Русские» квартеты ор. 59, но, возможно, не меньшее значение имели углубленные занятия Бетховена теорией музыки, в которые он погрузился в 1809 году, готовясь преподавать композицию эрцгерцогу Рудольфу.

Нечто подобное произошло позднее с Н. А. Римским-Корсаковым, заставившим себя пройти в 1874 году интенсивнейший курс самообучения гармонии и контрапункту, чтобы соответствовать собственным представлениям о том, что должен знать и уметь профессор Петербургской консерватории. В «Летописи моей музыкальной жизни» Римский-Корсаков замечал: «Конечно, интереснее сочинить “Антара” или “Садко”, чем уметь гармонизовать протестантский хорал или писать четырехголосные контрапункты, нужные, по видимому, только одним органистам. Но ведь стыдно не знать таких вещей и узнавать о них от своих учеников», — и далее признавался, что эта тренировка оказалась чрезвычайно полезной и для развития его собственной композиторской техники⁹³.

Вероятно, нечто подобное мог бы сказать и Бетховен. Правда, в отличие от Римского-Корсакова, Бетховен прошел в молодости основательную теоретическую школу и, вопреки своей репутации мятежного еретика, всегда питал

⁹³ Римский-Корсаков 1980. С. 94–95.

уважение к науке и, если уж преступал какие-то правила, то вовсе не по неведению. Любопытно, однако, что именно 1809 году Бетховен гордо говорил Гертелю: «Не существует трактата, который для меня оказался бы слишком ученым»⁹⁴. Речь в этом письме шла не о музыкально-теоретических трудах, но как раз в этот период Бетховен штудировал множество подобных изданий, изобиловавших сложной терминологией и отнюдь не простых по изложению. И, если некоторые ранние произведения Бетховена критики обвиняли в излишней «учёности», то в 1809 году пресловутая «учённость» приобрела характер сознательно избранной позиции.

К сожалению, теоретические конспекты Бетховена, сделанные для занятий с эрцгерцогом Рудольфом и хранящиеся ныне большей частью в Архиве ВОЛМ, до сих пор не удостоились научной публикации, хотя этот своеобразный компендиум позволяет взглянуть на Бетховена с очень неожиданной стороны⁹⁵.

Соглашаясь в 1809 году стать преподавателем эрцгерцога Рудольфа по композиции, Бетховен должен был вжиться в не свойственную ему роль музыкального теоретика. Это ощущение долженствования, вероятно, усиливалось тем, что после смерти Гайдна и Альбрехтсбергера он объективно стал главой венской классической школы: никто другой из венских мастеров не обладал столь высоким авторитетом в музыкальном мире — разве что Сальери, который, впрочем, после 1804 года перестал сочинять музыку и посвятил себя педагогике и общественной деятельности.

Положение живого классика и последнего носителя великой традиции обязывало ко многому. И даже занимаясь внешне рутинной работой, Бетховен старался не просто добросовестно выполнять свои обязанности, но и в чем-то превзойти своих учителей, ни в коем случае не позволяя себе никакой небрежности.

Собственной теоретической концепции у него не было (впрочем, как не было ее у Гайдна, Моцарта и даже у Альбрехтсбергера), и он никогда не пытался теоретически обобщить свой композиторский опыт. Но и в качестве преподавателя Бетховен не пошел по самому простому пути, взяв за основу один-два популярных тогда учебника. Ему нужно было составить собственный круг источников, отобрав из каждого наиболее полезные сведения.

Позиция Бетховена-педагога была, с одной стороны, довольно консервативной (что среди великих музыкантов далеко не редкость), а с другой стороны, весьма широкой, объединявшей разные мнения и разные слои немецкой традиции музыкального мышления. К французским и итальянским источникам Бетховен не обращался, и, видимо, это был его четкий выбор.

⁹⁴ ПБ 1. № 229.

⁹⁵ Эти материалы попеременно с упражнениями Бетховена периода его ученичества, причем в сильно скорректированном виде, были опубликованы еще Зейфридом (Seyfried 1832). Первую попытку отделить одно от другого и хотя бы предварительно систематизировать конспекты Бетховена — учителя предпринял Ноттебоhm (Nottebohm 1872).



И. Маттезон. «Совершенный капельмейстер». Титульный лист первого издания

Учение о гармонии излагалось отнюдь не по новаторской функциональной теории Рамо, а по генерал-басовой теории К. Ф. Э. Баха (первая часть «Опыта истинного искусства игры на клавире», 1753), И. Ф. Кирнбергера («Искусство правильной композиции», 1774), И. Г. Альбрехтсбергера («Основательное наставление в композиции», 1790) и Д. Г. Тюрка («Генерал-басовая школа», 1791). Эта система была весьма архаичной, однако считалось, что она лучше позволяет понять и объяснить сложный гармонический язык немецкой музыки, чем теория Рамо, сводившая все разнообразие вертикальных сочетаний к трем основным функциям. Видимо, Бетховен также разделял это мнение, поскольку, даже конспектируя Тюрка, благосклонно относившегося к идеям французского теоретика, он игнорировал все ссылки на Рамо.

В изучении контрапункта и фуги Бетховен также всецело опирался на австро-немецкую традицию от И. Й. Фукса («Gradus ad Parnassum», 1725) и И. Маттезона («Совершенный капельмейстер», 1739) до Ф. В. Марпурга («Учение о фуге», 1753–1754), И. Ф. Кирнбергера (1774) и И. Г. Альбрехтсбергера (1790). Однако в данном случае именно эта традиция являлась наиболее передовой и близкой к реальной практике, но в то же время охватывавшей максимально широкое историческое пространство от строгого стиля Палестрины и его последователей (Фукс) до свободной, но весьма изощренной полифонии И. С. Баха и далее, вплоть до фуг и канонов, написанных на музыкальном языке классической эпохи. Похоже, что как раз эти штудии оказали непосредственное влияние на его письмо в сочинениях 1809 года и последующих лет, где не только заметно возросло количество фугированных и имитационных разделов, но и увеличилось количество самых разнообразных отсылок к «ученому» стилю. Без штудирования трактатов и многочисленных экспериментов по применению некоторых теоретических положений в «живой» музыке не было бы и того, что мы называем поздним стилем Бетховена.

В конспектах Бетховена не отражены многие важные составные части теории композиции — учение о метре и ритме (которое он, безусловно, хорошо себе представлял), учение о музыкальной форме, учение об инструментовке и т. д. Хотя в некоторых трактатах XVIII — начала XIX веков эти разделы были в определенной мере представлены, в свой компендиум он эти сведения по разным причинам включать не стал.

Собственно, традиционная первоначальная ступень композиторского обучения этого и не требовала. Вероятно, Бетховен следовал тем же принципам, которыми руководствовались некогда его учителя, справедливо полагавшие, что профессиональному композитору незачем растолковывать, как разнообразить ритмику менуэта или объяснять, что такое рондо.

К тому же, зная, насколько индивидуальными были его собственные решения в области формы, метрических структур, модуляционных планов и тембровых красок, можно представить себе, с каким скепсисом Бетховен взглянул бы на попытку свести всё это богатство к «школьным» схемам. Генерал-бас и контрапункт мыслились им, вероятно, как царство необходимости, лишь миновав которое можно было достичь царства свободы. Курс композиции, включавший обе эти дисциплины, прививал ту строгость мышления и привычку к контролю над каждым звуком и созвучием, без которых было невозможно вожденное «движение вперед», — и недаром эта замечательная фраза появилась в письме к эрцгерцогу, где обсуждались творческие проблемы. Рекомендую в 1823 году Рудольфу время от времени упражняться в письменном (без фортепиано) сочинении контрапунктов к какому-нибудь хоралу, Бетховен замечал: «Это не вызовет головную боль у Вашего императорского высочества; скорее, напротив, можно получить большое удовольствие, находясь в самом средоточии искусства. Постепенно приходит умение в точности выражать то, что мы желаем и чувствуем, а эта потребность столь сильно присуща всякому благородному человеку»⁹⁶.

Теоретические конспекты Бетховена, создающие своей академической дотошностью столь эффектный контраст с его собственными произведениями 1809–1812 годов, очень важны для понимания подлинной эстетической позиции мастера, которая, при всей ее смелости, была далека от романтического бунтарства. Глубочайшая трансформация классической традиции предпринималась художником, находившимся и четко видевшим свое место внутри этой традиции, а не вне ее — более того, являвшимся тогда единственным бесспорным представителем высокой классики, и потому считавшим себя вправе свободно распоряжаться своим законным наследством.

Школа, ремесло, ученость — эти слова не были для Бетховена синонимами «рутины» или «схоластики»; он порою даже несколько кичился перед



К. Ф. Э. Бах. «Опыт истинного искусства игры на клавире». 1-я часть. Титульный лист первого издания

⁹⁶ BG. № 1686.

музыкантами младшего поколения своим доскональным знанием «искусства правильной композиции» («die Kunst des reinen Satzes» по Кирнбергеру), и в предложенных ему для просмотра сочинениях сразу же выхватывал какие-нибудь мелкие прегрешения. «Я могу. Вы — нет», — возражал он на попытки уличить его самого в нарушении школьных правил⁹⁷.

За этим утверждением стояло исповедание не права сильнейшего, а права мудрого, понимающего, что именно и зачем он делает. Хольц вспоминал, как отреагировал Бетховен на предложение некоего доброхота исправить жесткие гармонические сочетания в трио скерцо из Квартета ор. 59 № 2: «Если они не обнаруживают чего-то в учебниках генерал-баса, то они думают, будто это никуда не годится!»... А на замечание о том, что, возможно, композитор мог просто не слышать возникших диссонансов, он заметил: «Ах, что значит — слышать, я это вижу»⁹⁸. Речь, по-видимому, шла о завершении трио — то есть о последней вариации «Славы» с ее нетерцовыми созвучиями, органичность которых при обработке русской мелодии Бетховен, разумеется, с помощью тогдашней теории музыки никак объяснить не мог, однако точно знал, что эта мелодия, допускающая каноническое стреттное проведение, в то же время требует гармонизации не по Кирнбергеру и даже не по Прачу.

«La musica merita d'esser studiata» — «Музыка заслуживает, чтобы ее изучать» — напутствовал Бетховен в 1819 году эрцгерцога Рудольфа⁹⁹, и сам следовал этому принципу во всех его смыслах, продолжая вникать в теоретические трактаты, штудировать произведения предшественников и одновременно продвигаться в собственном искусстве так далеко, как не отваживался никто из его современников.

⁹⁷ Такой ответ, согласно свидетельству Черни, был дан в 1815 году Антону Хальму. См.: Роллан 1938. С. 26.

⁹⁸ Kerst II. S. 182.

⁹⁹ ПБ 3. № 967.

ГЛАВА 10

Триумфы и утраты: 1812–1815

Легендарный 1812 год имел особенное значение не только для истории Европы и судьбы России. Ведь история создается в том числе и отдельно взятыми людьми, и чем крупнее личность и чем способнее она к творческому резонированию с миром, тем сильнее сказываются на ней катаклизмы, сотрясающие общество.

В жизни Бетховена 1812 год тоже стал рубежным. Каждое из пережитых им в это время важных событий оказалось своеобразной кульминацией той или иной смысловой линии, протянутой через многие годы и отнюдь не оборванной после прохождения высшей точки духовного и эмоционального накала. Интимное и эпохальное, житейское и творческое, умозрительное и материальное, поэтическое и политическое — всё переплелось настолько тесно, что отделить в этот период Бетховена — художника от Бетховена — человека совершенно невозможно.

Если в политическом смысле начало XIX века прошло для Европы под знаком Наполеона, то в сфере искусства это была **эпоха Гёте и Бетховена**, духовное влияние которых распространялось далеко за пределы Германии и выходило за рамки сугубо художественного творчества.

Так же, как Бетховен являлся для современников живым творцом высокой классики в музыке, имя Гёте олицетворяло литературную классику, причем не застывшую в музейном академизме, а постоянно развивавшуюся и щедро плодоносившую вплоть до последних дней долгой жизни великого «олимпийца». Другие выдающиеся представители немецкого Просвещения ненадолго пережили наступление нового столетия (Гердер умер в 1803 году, Кант в 1804-м, Шиллер — в 1805-м), а поэты младшего поколения, как и музыканты, творившие рядом с Бетховеном, воплощали романтический дух, встречавший у Гёте довольно резкое неприятие, а у Бетховена — сложную смесь пристрастного интереса и скептической снисходительности.

Две столь мощные фигуры, существовавшие фактически в одном историческом и культурном пространстве, должны были рано или поздно встретиться, что и случилось в июле 1812 года в чешском курортном городке Теплице. Однако этой встрече предшествовал длительный подготовительный период, который у Бетховена восходил еще к годам его ранней юности. Ведь Гёте, родившийся в 1749 году, уже стал знаменитым, когда Бетховен только начинал свой творческий путь.



Бетховен.
Бюст работы Ф. Клейна (1812)

Для нас творчество Гёте существует в целостной завершенности, однако не будем забывать, что Бетховен так никогда и не узнал *всего* Гёте, ибо не дождал публикации второй части «Фауста» и ряда других поздних сочинений поэта. Это помогает нам представить себе остроту того впечатления, которое производил на современников всякий раз новый и непредсказуемый автор душераздирающего «Вертера» и гармонически светоносной «Ифигении в Тавриде», страстно-героического «Эгмонта» и похожего на хладнокровный научный эксперимент «Избирательного сродства», увлекательных и поучительных романов о Вильгельме Мейстере, грандиозного «Фауста», изысканнейшего «Западно-восточного дивана», философской и антологической лирики, просторечных песенок, едких эпиграмм — «Ксений», эпических гекзаметров «Германа и Доротеи»...

Бетховен читал и перечитывал Гёте всю жизнь, оставляя на полях его произведений рукописные пометы и подчеркивая особо важные для себя места. В библиотеке композитора имелось 14 томов сочинений любимого поэта (некоторые в дубликатах); ныне эти книги хранятся в Немецкой государственной библиотеке в Берлине, а пометы Бетховена собраны и опубликованы А. Лейтцманом¹. Поэтому о постоянном присутствии Гёте в духовной жизни Бетховена говорят не только музыкальные сочинения на его тексты и сохранившиеся в книгах следы вдумчивого чтения, но и гётевские реминисценции в письмах композитора, и беседы о Гёте, которые он в разные годы вел с окружающими.

Правда, в юности кумирами Бетховена были скорее другие поэты — Фридрих Клопшток и Фридрих Шиллер. Первый, вероятно, привлекал молодого музыканта своей эмоциональностью (граничившей с сентиментальностью, а порой и переходившей эту границу); второй же был носителем самых благородных идей немецкого идеализма. Но и эти поэты существовали для Бетховена в сфере притяжения Гёте, поскольку сам Гёте высоко ценил Клопштока, а Шиллер со временем стал его близким другом, сподвижником и, в то же время, интересным оппонентом.

ПЕСНИ НА СТИХИ ГЁТЕ

В ранние годы обращение Бетховена к поэзии Гёте носило эпизодический характер, и созданные тогда музыкальные произведения оставались

¹ Leitzmann 1952. II.

в рамках традиционных жанров. Это прелестные, но непритязательные песни: «Сурок» и «Майская песня» из ор. 52, «Близость любимого» WoO 136, а также ария для баса с оркестром на текст из зингшпиля «Клаудина де Вилла Белла» (WoO 90).

Вероятно, ближе к концу 1790-х годов Бетховен набросал эскиз баллады «Лесной царь», а чуть позже еще раз взялся за него, но до конца так и не довел (WoO 131, Hess 148)². Он наметил общий план сочинения (подразумевалась «песня сквозного сочинения» — *durchkomponiertes Lied*). Достаточно ясна была вокальная партия двух первых строф, причем в рамках единой мелодии Бетховен собирался тесситурно разъединить партии мальчика и его отца.

159

Wer rei - tet so spät durch Nacht und Wind? Es ist der Va - ter mit sei - nem Kind, er

hat den Kna - ben wohl in den Arm, er fasst ihn si - cher, er hält ihn warm. Mein

Sohn, was birgst du so bang dein Ge - sicht? Siehst, Va - ter, du den erl - kö - nig nicht? Den

Er - len Kö - nig mit Kron und Schweif? Mein Sohn, mein Sohn, es ist ein

Ne - bel - streif, mein Sohn, es ist ein Ne - bel - streif

Соблазнительные или угрожающие речи Лесного царя должны были звучать в эпизодах и выделяться другими тональностями (в начале первого эпизода — B-dur). После второго эпизода следовала кульминация — отчаянный крик ребенка, сопровождаемый уменьшенным септаккордом двойной доминанты. Балладу завершала небольшая кода в партии фортепиано.

Трудно сказать, почему Бетховен больше не вернулся к этому многообещающему эскизу. Возможно, он сам почувствовал, что свойственного ему драматизма здесь недостаточно, и он не может или не хочет облечь звуками тот иррациональный ужас, которым проникнуто стихотворение Гёте. Оставшийся в набросках «Лесной царь» Бетховена явно находился на пути от эпического лаконизма песни Рейхардта к романтическому неистовству баллады Шуберта. Авторы «доработок» бетховенского эскиза до цельной песни несомненно шли

² Сохранились две версии этих эскизов. Более ранняя хранится в ВОЛМ. Ее начало цитируется мною по Г. Ноттебому (Nottebohm 1872. S. 101). Несколько более продвинутый эскиз находится в Париже, в Библиотеке консерватории.

в сторону сближения с Шубертом, однако мы не знаем, как бы в окончательном варианте поступил Бетховен³.

Точно также в эскизах остались наброски других будущих «шубертовских» песен на стихи Гёте — «Гретхен за прялкой» (1793), «Беспокойная любовь» (около 1796), «Полевая розочка» (1796, 1818, 1822)⁴. Словно что-то останавливало руку Бетховена, когда он брался не за «свои» тексты.

Пик увлечения творчеством Гёте пришелся у Бетховена на 1809–1810 годы, когда была создана музыка к «Эгмонту», а также сочинены или закончены песни, принадлежащие к вершинам бетховенской камерной лирики.

Шесть песен оп. 75, посвященные княгине Каролине Кинской (супруге бетховенского мецената), открываются тремя шедеврами на стихи Гёте. Две из этих песен восходят к более ранним наброскам: восторженно-порывистая «Новая любовь, новая жизнь» (№ 2; ср. WoO 127) и мрачно-гротескная «Из “Фауста” Гёте», больше известная как «Песня Мефистофеля о блохе» (№ 3). Помещенная же в самом начале оп. 75 «Миньона» («Kennst Du das Land» — «Ты знаешь край») была сочинена в 1809 году и отражала увлеченность Бетховена романом Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера». Бетховенская «Миньона» стала первой исторически значимой музыкальной версией этого знаменитого стихотворения, привлекавшего внимание многих композиторов (Цельтера, Рейхардта, Шуберта, Спонтини, Листа, Шумана, Вольфа) и поэтов XIX века, переводивших шедевр Гёте на другие языки⁵.

Гёте, отторгавший романтический взгляд на мир, был, тем не менее, способен вобрать романтические образы и настроения внутрь своего искусства, погрузив их в иной смысловой контекст. Одним из самых пронзительных откровений такого рода была Миньона — загадочное и пленительное существо, обреченное на неприкаянную жизнь в труппе странствующих комедиантов; мальчиговатая девочка-подросток, поющая грустные песни, тоскующая по смутно вспоминаемой родине и способная умереть от безнадежной любви к своему покровителю, который упорно видит в ней лишь несчастного ребенка со странностями. Песню «Ты знаешь край» Миньона исполняет Вильгельму Мейстеру в начале третьей книги романа, причем Бетховен, в отличие от некоторых других композиторов, обращавшихся к этому стихотворению, очень точно следует гётевскому описанию пения Миньоны: торжественное и величавое начало каждой из трех строф, помрачение колорита в третьей строке, таинственное замедление на вопросе «Знаешь ли ты?» — и неудержимый

³ «Лесной царь» Бетховена впервые был издан в 1897 году с дополнениями Рейнхольда Беккера (с транспозицией в с-moll). В 1903 году оркестровку этого варианта сделал Б. Барток. Были и другие версии дополнений или оркестровок бетховенской песни.

⁴ Впервые приведены Г. Ноттебомом (Nottebohm 1887. S. 575–576). Ср.: ВК. S. 336.

⁵ Только в русской поэзии существуют переводы В. А. Жуковского («Мина»: «Я знаю край! Там негой дышит лес»), Ф. И. Тютчева («Ты знаешь край, где мирт и лавр растет»), Л. А. Мея («Песня Миньоны»: «Ты знаешь ли край, где лимонные рощи цветут»), А. Н. Майкова («Миньона»: «Ах, есть земля, где померанец зреет»), Б. Л. Пастернака («Ты знаешь край лимонных рощ в цвету») и др. См.: Гёте 1981. С. 121, 240–242.



Песня «Блаженство скорби». Автограф Бетховена

порыв — «Туда, туда!» — в последних строках. Бетховен словно бы старается уловить ту музыку, которая слышалась здесь самому Гёте.

Помимо песни «Ты знаешь край», Бетховен чуть раньше, в 1807–1808 годах, положил на музыку другую песню Миньоны — «Томление» («Sehnsucht», WoO 134)⁶. Причем, не удовлетворившись однозначным решением, опубликовал в 1810 году сразу четыре версии, которые можно воспринимать либо как равноправные варианты, либо — что более необычно, однако вполне возможно — как единый цикл, начинающийся и завершающийся в g-moll и имеющий середину (третью песню) в Es-dur. Четыре миниатюры воплощают разные оттенки безысходной тоски по любимому человеку — безнадежную скорбь, мягкую грусть, блаженную мечтательность, пронзительную нежность.

Обе песни Миньоны нашли отзвук в инструментальном творчестве Бетховена: «Ты знаешь край» — во вступлении к фортепианной Сонате op. 78 Fis-dur (об этом говорилось в предыдущей главе), а «Томление» — возможно, в медленной части Сонаты op. 79 G-dur, имеющей тот же тональный план, что WoO 134 (g — Es — g), и сходной с этим маленьким циклом по настроению.

Весной и летом 1810 года Бетховен создал **Три песни на стихи Гёте op. 83**: «Блаженство скорби» («Wohne der Wehmut»), «Стремление» (вновь «Sehnsucht», но в ином смысле, нежели в песне Миньоны) и «Круг цветочный» («Mit einem gemalten Band»).

Каждая из них по-своему замечательна. «Блаженство скорби» (E-dur) представляет собою скорее не песню, а тихий монолог, в котором партии го-

⁶ В русской поэзии наиболее известен перевод Л. А. Мея («Нет, только тот, кто знал свиданья жажду»), положенный на музыку П. И. Чайковским.

лоса и фортепиано совершенно равноправны и одинаково выразительны, при всем прозрачном лаконизме этой миниатюры. Хотя можно усмотреть здесь развитие традиций берлинской песенной школы XVIII века, для которой было характерно добровольное подчинение музыки тексту, бетховенская песня скорее угадывает будущий жанр «стихотворения на музыку», распространенный у романтиков и композиторов XX века и лишенный как бытовой непритязательности, так и внешних эффектов.

Песня «Стремление» написана в редко встречающейся у Бетховена тональности *h-moll*, придающей этой порывистой музыке ауру романтической мечтательности; впрочем, последняя строфа, в которой говорится о немислимом счастье — превратится в звезду, озаряющую путь любимой, — переходит в «заоблачный» *H-dur*.

Последняя же песня, «Круг цветочный» (*F-dur*), выражает мечту о счастливом союзе сердец; музыкальные мысли свиты в ней друг с другом столь же плавно и прочно, как стебли цветов в венке. Отсюда и форма — трехчастная с переходами (или вторая форма рондо по А. Б. Марксу), тональный план которой обладает уравновешенностью купольного свода (*F — B — F*).

Составляют ли песни ор. 83 цикл? И да, и нет. С одной стороны, между ними нет явственных музыкальных связей. Скорее, преобладают контрасты: три различных тональных сферы, три формы, три настроения. С другой стороны, последование текстов обнаруживает определенную идею: от упоения любовным страданием к страстному порыву и утешительной надежде на взаимность. Поэтому, конечно же, ор. 83 — не просто ряд песен на случайно приглянувшиеся композитору стихотворения, а некое глубоко личное послание, темами которого являются любовь, томление и надежда.

УВЛЕЧЕНИЯ И РАЗОЧАРОВАНИЯ

Предполагаемым адресатом музыкального послания, заключенного в песнях ор. 83, была вовсе не княгиня Каролина Кинская, которой эти песни, как и ор. 75, посвящены из чистой любезности (в письме к Гертелю от 28 февраля 1812 года Бетховен шутливо назвал ее «одной из самых прелестных и толстых женщин Вены»⁷). Появление «гётевских» песен могло быть связано, скорее всего, с другими обстоятельствами.

В начале 1810 года Бетховен был влюблен в юную Терезу Мальфатти, и вполне возможно, что эта влюбленность возникла даже раньше, в период сочинения песен ор. 83. Бывая со своим другом Глейхенштейном в доме Якоба Фридриха Мальфатти, слушая пение и игру его дочерей Анны и Терезы, он грезил о семейном счастье, сознавая в то же время несбыточность этих упований. Бетховен сам называл героиню своего романа «непостоянной, беспечно порхающей Терезой», но все же не мог удержаться от того, чтобы приоткрыть ей глубины своего внутреннего мира и попытаться ввести ее в круг своих святынь и идеалов. В проникнутом нежностью и грустью письме к Терезе от вес-

⁷ ПБ 2. № 368.

ны 1810 года, помимо пантеистических рассуждений о природе и искусстве, дважды упоминаются произведения Гёте, которые поглощали тогда творческие помыслы Бетховена — «Эгмонт» и «Годы учения Вильгельма Мейстера»⁸. Он выражал желание прислать ей волновавшие его книги, а помимо них сделал для Терезы копии своих песен на стихи Гёте — «Миньоны», «Блаженства скорби» и «Стремления» из ор. 83, и двух песен Клерхен из «Эгмонта».

Вопрос Бетховена о том, читала ли Тереза «Вильгельма Мейстера», проливает для нас некоторый свет на психологическую подоплеку этого неудавшегося сватовства. Ведь предложение не очень молодого, быстро gloхнущего, довольно эксцентричного, однако весьма знаменитого композитора было отвергнуто не только Терезой, но и ее семьей, причем по причинам, которые должны были показаться ему оскорбительными; и о которых он мог косвенно судить по тому, как благосклонно было тогда же принято сватовство Глейхенштейна к Анне Мальфатти. Глейхенштейн действительно был приятным и достойным человеком, однако, помимо этих достоинств, он, в отличие от Бетховена, был довольно состоятелен и имел титул барона. Между тем дворянство отца Терезы было отнюдь не родовым: он получил соответствующую грамоту лишь в 1806 году, приобретя имение под Кремсом и присовокупив к своей фамилии громкое дополнение «фон Роренбах цу Децца».

Возможно, Бетховен, переживая в очередной раз обычную социальную коллизию того времени, с особым чувством вчитывался в роман всё изведавшего, всё понимавшего и всё преодолевшего Гёте. Бетховена явно должен был привлечь монолог Вильгельма Мейстера из третьей книги романа, где он рассуждает о преимуществах тех, «кого рождение сразу возносит над низшими ступенями человечества»: «Они как бы с рождения посажены на корабль, чтобы во время переезда, который мы все должны совершить, пользоваться попутным ветром, а противный пережидать, в то время как другие вплавь изнуряют себя, заботясь только о себе, мало извлекают пользы от попутного ветра, а в бурю гибнут, быстро истощив силы»⁹. Поэтому Н. Л. Фишман справедливо усматривал влияние этого монолога на строки из письма Бетховена к Глейхенштейну, написанного после того, как брачное предложение Глейхенштейна, сделанное Анне Мальфатти, было принято, а его собственное — отвергнуто: «Ты плывешь по спокойному тихому морю или достиг уже надежной гавани. Душевных мук друга, который борется с бурей, ты не чувствуешь или не в состоянии чувствовать»¹⁰. Если не знать всего этого литературного подтекста, то такие слова, как «гавань» или «буря» можно счесть общеупотребительными метафорами, но ведь и процитированный текст Гёте состоит из тех же культурных клише, известных с древности.

Как раз в мае 1810 года, когда Бетховен был поглощен этими горестными переживаниями, в Вену приехала двадцатипятилетняя **Беттина (Элизабет) Брентано** (1785–1859), остановившаяся в доме своего сводного брата Франца

⁸ ПБ 1. № 258.

⁹ Гёте 1935. С. 160.

¹⁰ ПБ 1. № 261.



Беттина Брентано (1809)

Брентано и его супруги Антонии. Беттине еще только предстояло сделаться «сивиллой романтизма», яркой и плодотворной писательницей с необузданным воображением, однако буквально с первых мгновений существования она оказалась в средоточии литературной жизни эпохи. Ведь Гёте был некогда влюблен в ее мать, Максимилиану Брентано, урожденную Ла Рош, и на правах давнего друга семьи едва ли не первым взял новорожденную Беттину на руки и поднес к свету, струившемуся из окна¹¹. Возможно, этот поэтический рассказ был очередным красивым

вымыслом Беттины, но Гёте действительно долгое время относился к своей «крестнице» с удивительной сердечностью, которая могла истолковываться восторженной девушкой и как проявление более глубокого чувства.

Беттина вообще была с детства избалована общением с талантливыми людьми. Ее бабушка, Софи фон Ла Рош, была писательницей и близкой подругой Виланда; Клеменс Брентано, брат Беттины, стал известным поэтом; сама Беттина впоследствии вышла замуж за их общего с Клеменсом друга, поэта Ахима фон Арнима. В ранней юности Беттина дружила с поэтессой Каролиной фон Гюндероде (покончившей с собой в 1806 году), — и это далеко не полный перечень знаменитостей из ее окружения. Вряд ли в культурной элите Германии того времени имелаась какая-либо примечательная личность, с которой Беттина Брентано не свела хотя бы мимолетного знакомства.

Разумеется, Беттина училась музыке (одним из ее наставников был маститый композитор Петер фон Винтер). Она, по отзывам современников, недурно пела, играла на фортепиано и сама сочиняла, дерзая положить на ноты даже фрагменты гётевского «Фауста». Сохранились и сделанные ее рукой рисунки; хотя художницей Беттину назвать вряд ли возможно, карандашом она владела уверенно.

Бьющая через край талантливость Беттины проявлялась и в том, как она творила свой внешний облик. Многие узнавали в этой неординарной девушке словно бы сошедшую со страниц гётевского романа Миньону — маленькую, черноволосую, с проникновенным голосом, бездонными глазами и вдохновенным бледным лицом, одетую с хорошо рассчитанной небрежностью в черный шелковый балахон, препоясанный белым шнуром, словно ряса странствующего монаха¹². Сходство Беттины с Миньоной, возможно, не было случайным. Ведь семья Брентано имела итальянские корни, и Гёте, создавая свою героиню, описывал, в сущности, тот же самый средиземноморский ге-

¹¹ Древиц 1991. С. 23.

¹² Там же. С. 82.

нотип, продолжавший жить в облике и несколько экспансивных манерах всех представителей этого франкфуртского семейства.

Вероятно, такой увидел Беттину в мае 1810 года и Бетховен, не устоявший перед обаянием своей неожиданной гостьи. Как именно протекало их общение; мы знаем в основном со слов Беттины, которым, к сожалению, не всегда можно верить, поскольку романтические фантазии настолько тесно переплетались в ее воображении с реальностью, что вряд ли она сама четко отделяла одно от другого. Спустя много лет после смерти Бетховена она опубликовала письмо композитора к ней, датированное якобы 11 августа 1810 года. Судя по содержанию, это был чистой воды апокриф, возможно, и основанный на каких-то реальных воспоминаниях, но в то же время противоречащий некоторым фактам (и, естественно, никаких следов автографа этого письма проследить невозможно)¹³.

Составленный Беттиной от имени Бетховена текст дышит восторженной влюбленностью. Был ли между ними роман? Если и был, то краткий и сугубо платонический, как то обычно и случалось с Беттиной: невзирая на свою экзальтированность, она умела не терять головы. К тому же в Берлине ее ждал верный Арним, с которым она, после нескольких лет дружеского общения, все-таки обручилась в декабре 1810 года. А 11 марта 1811 года Беттина вышла замуж, сделавшись примерной супругой, рачительной хозяйкой и поистине самоотверженной матерью семерых детей.

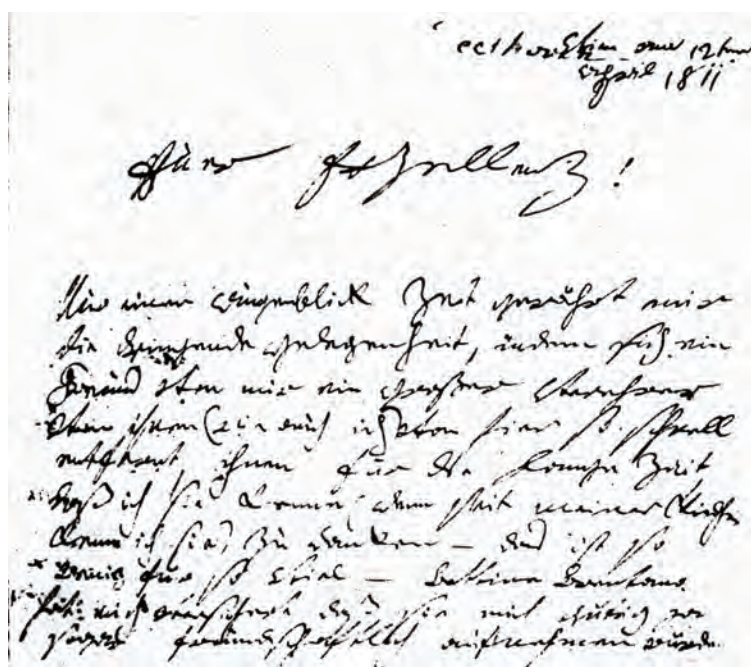
Узнав о предстоящей свадьбе Беттины, Бетховен не без сожаления писал ей 10 февраля 1811 года: «Да ниспошлетс же Вам и Вашему мужу всё то счастье, которым супружество благословляет супругов. Что сказать о себе? “Скорби о судьбе моей!”, восклицаю я вместе с Иоанной». А в конце письма переходил на совсем уж доверительный тон: «Ну, прощай, дорогая Б[еттина], целую тебя с грустью в лоб и скрепляю этим поцелуем, словно печатью, все свои мысли о тебе»¹⁴. Такая интимность, возможно, была инспирирована самой Беттиной, которая и с Гёте общалась на «ты» и вообще любила, когда окружающие видели в ней очаровательное взбалмошное дитя. Ведь первая книга Беттины фон Арним, принесящая ей шумную известность, называлась «Переписка Гёте с ребенком» (1835) — между тем в годы своего тесного общения с поэтом она давно вышла из подросткового возраста.

И, кстати, именно в этой книге Беттины содержится несколько знаменитых афоризмов, которые до сих пор иногда цитируются в качестве подлинно бетховенских: «Он сам сказал: “...я вынужден презирать мир, не подозревающий о том, что музыка — откровение высшее, нежели любая мудрость и философия, музыка — вино новых творений, а я — Вакх, выжимающий для людей это чудесное вино и пьянящий их дух”»...¹⁵ Опять же, нельзя утверждать, будто Бетховен не мог произнести ничего подобного, однако Беттина явно романтизировала и его взгляды на искусство, и способ их выражения.

¹³ Текст см.: ПБ 1. № 298, коммент. 7 (с. 414–415).

¹⁴ ПБ 1. № 298. Бетховен цитирует реплику Жанны д’Арк из одноименной трагедии Шиллера (акт V, явление 2).

¹⁵ Перевод А. В. Михайлова. Цит. по: МЭГ 2. С. 69.



Письмо Бетховена к Гёте от 12 апреля 1811 года. Первая страница

В упомянутом выше подлинном письме Бетховена содержалась, помимо лирических мотивов, важная просьба: «Если Вы будете писать обо мне Гёте, подберите все те слова, которые способны передать ему мое искреннейшее уважение и восхищение. Я сейчас сам собираюсь ему написать по поводу “Эгмонта”, к которому сочинил музыку, сделав это единственно из любви к его стихам, постоянно меня окрыляющим высшей радостью. Кто в силах, однако, выразить всю признательность великому поэту, драгоценнейшей жемчужине нации!»...

Эта просьба была исполнена. Беттина в своем письме к Гёте от 11 мая 1811 года в самых лестных выражениях охарактеризовала Бетховена и сообщила о его желании познакомиться с поэтом. Однако к этому времени Гёте уже получил письмо самого Бетховена от 12 апреля 1811 года, доставленное в Веймар 2 мая Францем Оливой. Это письмо предварило присылку музыки к «Эгмонту» — «великолепному “Эгмонту”, которого я воплощал в звуках с таким же горячим увлечением, с каким я его читал, будучи в мыслях и чувствах всецело захвачен Вами. Я очень хотел бы узнать Ваше суждение об этой музыке. Даже порицание будет полезным для меня и для моего искусства, и я при- му его так же охотно, как высшую похвалу»¹⁶.

Гёте выдержал паузу и ответил лишь 25 июня. В его спокойном и любезном послании выражалось желание лично познакомиться с Бетховеном и услышать его музыку в авторском исполнении. О бетховенском «Эгмонте» Гёте никакого суждения вынести тогда не мог, поскольку Гертель оттянул присылку в Веймар партитуры до января 1812 года.

¹⁶ ПБ 1. № 304.

ВСТРЕЧА С ГЁТЕ

Итак, знакомство, довольно хорошо подготовленное с обеих сторон, состоялось в 1812 году в чешском курортном городке Теплице. Бетховен находился там с 5 по 27 июля, а Гёте прибыл 14 июля. Как явствует из дневника и писем поэта, они встречались 19, 20, 21 и 23 июля, причем трижды встречи происходили у Бетховена, а 20 июля поэт и композитор совершили совместную прогулку. Таковы точно установленные даты, но не исключено, что общение, быть может, не столь интенсивное, продолжалось и в другие дни вплоть до отъезда Бетховена в Карлсбад.

Гёте, несомненно, испытывал интерес к личности человека, которого все окружающие единогласно характеризовали как гения. Однако поэт вряд ли был настроен на слишком тесное с ним сближение. Недостигаемым идеалом для Гёте оставался Моцарт, а музыка Бетховена, судя по воспоминаниям многих очевидцев, вызывала у него изумление, смешанное с отторжением. Она казалась ему пугающе чрезмерной, насильственно вторгающейся в его внутренний мир, лишенной утешительной гармонии и вообще слишком навязчивой.

И всё же страстная целеустремленность и волевая собранность Бетховена-художника произвела на Гёте сильное впечатление, даже вопреки очевидной несветскости манер композитора. Об этом свидетельствуют письма Гёте, написанные по горячим следам. После первой встречи с Бетховеном 19 июля поэт писал жене, Христиане: «Я никогда не встречал ни одного художника столь собранного, столь энергичного и проникновенного. Я отлично понимаю, как своеобразно он должен относиться к окружающим». Позже, 2 сентября 1812 года, Гёте делился своими впечатлениями о Бетховене с Цельтером: «Его талант меня поразил; однако, к сожалению, он — совершенно необузданная личность, которая, правда, не ошибается, находя весь мир отвратительным, но, без сомнения, не делает его более приятным для себя и для других»¹⁷.

Из этих отзывов можно заключить, что общение Гёте с Бетховеном протекало не без шероховатостей, однако пресловутая «необузданность» вовсе не распространялась на боготворимого поэта. В письме Бетховена к Гертелю, написанном 24 июля (то есть после четвертой встречи к Гёте), также нет ни малейших указаний на возможную размолвку — напротив, речь идет о планах совместной работы: «Мы с ним встречаемся ежедневно. Он обещал кое-что для меня написать»¹⁸. По предположению М. Унгера, здесь могла подразумеваться идея создания оперы «Фауст», мечту о которой Бетховен лелеял вплоть до последних лет жизни¹⁹.

Между тем общение Гёте и Бетховена в Теплице породило очередной миф, связанный с именем Беттины Брентано и имевший свою предысторию — довольно интимную и не слишком поэтическую.

¹⁷ Цит. по: Альшванг 1977. С. 288, 290.

¹⁸ ПБ 2. № 402.

¹⁹ Unger 1952. S. 32.



И. В. фон Гёте. Портрет работы
Ф. Г. Кюгельгена

В начале осени 1811 года в Веймаре между Беттиной и супругой Гёте Христианой случился публичный скандал, после которого двери их дома оказались для Беттины закрыты. Она неоднократно писала поэту, пытаясь достичь примирения, но оно состоялось лишь много лет спустя, когда Христианы уже не было в живых, и прежняя теплота в их отношения больше не вернулась²⁰. Летом 1812 года Беттина также некоторое время находилась в Теплице и, хотя Гёте приехал без супруги, приблизиться к нему Беттине не удалось. Трудно представить себе, что она не пыталась попасться Гёте на глаза, и, наверное, этого вообще нельзя было избежать в маленьком курортном городке, где вся светская жизнь

протекала на одном «пяточке» вокруг купален и целебных источников — но, скорее всего, Гёте ее просто игнорировал.

Видалась ли она в то лето с Бетховеном? Точных сведений нет. Это могло случиться лишь между 24 и 26 июля (Беттина приехала в Теплиц вечером 23-го, а Бетховен, как уже говорилось, покинул курорт 27-го). Думается, однако, что преднамеренных и обстоятельных встреч все же не было, поскольку иначе Беттина не стала бы держать их в секрете.

Миф, о котором идет речь, был сотворен Беттиной в еще одном так называемом «письме Бетховена», якобы отправленном в августе 1812 года из Теплица и опубликованном писательницей лишь в 1835 году, когда ни Бетховена, ни Гёте, ни прочих участников описанной в этом документе сцены уже не было в живых²¹.

Хотя до сих пор находятся сторонники «подлинности» этого письма (якобы восстановленного Беттиной по памяти), его апокрифичность бросается в глаза. Во-первых, в августе 1812 года Бетховен находился не в Теплице, а в Карлсбаде и затем во Франценсбрунне; в Теплиц он ненадолго вернулся лишь в сентябре, — потому датировка Беттины заведомо невозможна. Во-вторых, упоминаемый в письме как участник событий эрцгерцог Рудольф в Теплице в указанный момент не был. И, наконец, отсутствует не только автограф письма, но и какие-либо его отзвуки в других документах — письмах Бетховена и Гёте, дневниках и мемуарах предполагаемых многочисленных очевидцев и т. д. Как будто бы все сговорились хранить полное молчание.

²⁰ Христиане показались оскорбительными слишком частые и долгие визиты в их дом Беттины (к тому времени замужней и ждавшей ребенка). Гёте встал на сторону Христианы и прервал все отношения с Беттиной. См.: Древиц 1991. С. 96–97.

²¹ В современные научные собрания писем Бетховена тексты апокрифических «писем Бетховена», опубликованных Беттиной, либо совсем не включаются (BG), либо фигурируют в приложениях (ALB) и в комментариях (ПБ 1, 2).

А ведь описанный здесь скандальный инцидент должен был возбудить какие-то толки!

Вчера, возвращаясь домой, — якобы рассказывал композитор Беттине, — мы встретили всю императорскую фамилию. Ее приближение было видно издалека, и Гёте высвободил руку из моей, чтобы отойти в сторону. Несмотря на все мои увещания, я не мог его заставить сделать хоть шаг вперед. Я надвинул шляпу на лоб, застегнул пальто и, скрестив руки, прошагал посередине густо столпившейся компании. Князя и подхалимы выстроились в шеренгу, герцог Рудольф снял передо мною шляпу, госпожа императрица поклонилась мне первой. Эти придворные знают меня. Поистине забавно было видеть, как продефилировала процессия мимо Гёте, — он стоял в стороне, низко склонившись, со снятой шляпой. Потом я ему задал головоломку без всякой пощады, припомнил все его грехи, особенно те, которые им совершены против Вас, милейшая Беттина, мы как раз говорили о Вас. Боже! Да если бы мне было дано провести с Вами такие дни, какие выпали ему, то поверьте мне, я создал бы еще гораздо больше великого²².

Лейтмотивами этого талантливо сочиненного текста, из которого приведен лишь ключевой фрагмент, являлись, с одной стороны, гордое презрение Бетховена к «светской мрази», противопоставленное угодническому конформизму Гёте, а с другой стороны — так и не изжитая боль оскорбленной женщины, которую не смог по достоинству оценить один гений, но зато сполна оценил другой. По сути, это письмо — запоздалая месть Беттины отвергнувшему ее привязанность Гёте, причем месть, осуществленная посредством Бетховена, в уста которого были вложены сентенции, вроде бы отвечавшие его жизненным установкам, но в то же время звучащие в данном контексте напыщенно и фальшиво.

Существует точка зрения (высказанная, например, Р. Ролланом), что Беттина, несомненно напугав с датой, не совсем целиком измыслила это письмо, а скорее воспроизвела некий устный или письменный рассказ Бетховена. Могло ли такое произойти?

Дата прогулки Бетховена и Гёте известна: 20 июля. Если бы столь шокирующий инцидент с последующей «беспощадной головоломкой», якобы устроенной поэту, в самом деле произошел, вряд ли бы Гёте стал встречаться с Бетховеном во все последующие дни и тем более обещать ему дальнейшее сотрудничество, о котором Бетховен гордо сообщал Гертелю 24 июля. Не просто великий поэт, а видный вельможа веймарского двора господин тайный советник фон Гёте был не из тех, кто стал бы терпеть подобное с собой обращение, да и Бетховен, как явствует из всех его подлинных посланий поэту, всегда взирает на него если не снизу вверх, то, по крайней мере, с подчеркнутым пиететом. Никогда, ни в одном из своих писем он не пытался «поучать» Гёте и уж тем более не посмел бы читать ему нотаций, а напротив, выражал готовность со смиренной благодарностью принять любые его суждения на свой счет, в том числе критические.

²² Цит. по: ПБ 2. С. 114.



Бетховен и Гёте в Теплице. Картина К. Рёмлинга

Тем не менее, рассказ Беттины показался многим настолько правдоподобным, что буквально «сросся» с романтическим образом Бетховена и вошел в число самых обиходных представлений о композиторе — отчасти благодаря широкому распространению картины Карла Рёмлинга «Бетховен и Гёте в Теплице» (около 1887), воспроизведенной и растиражированной тысячи раз и по отдельности, в виде литографии, и на страницах книг и учебников. К. Дальхауз, вспоминая эту картину, писал: «Сцена в Теплице,

где Бетховен предстает рьяным республиканцем, скудно документирована, но попытка изъять ее из памяти посетителей концертов была бы тщетной, поскольку эта картина всего лишь дополняет музыкальный “жест” Пятой симфонии. Причины ее живучести, очевидной вопреки всякой критике, коренятся не в истории, а в эстетике»²³.

Встреча на прогулке с членами императорской семьи была вполне возможна, однако мне кажется, что Бетховен, находясь в здравом уме и не будучи никак спровоцированным, просто не мог повести себя столь вызывающим образом.

Подобный демарш с его стороны был бы чистейшим безрассудством. Ведь в 1812 году материальное положение Бетховена стало трудным: сумма субсидии, выплачивавшейся ему тремя меценатами, резко обесценилась из-за инфляции и денежной реформы 1811 года (девальвация гульдена достигла 80 %), и единственным, кто продолжал аккуратно платить свою долю, был эрцгерцог Рудольф. К тому же Бетховен продолжал питать надежды на то, что при содействии эрцгерцога он когда-нибудь станет придворным капельмейстером или хотя бы придворным композитором. И откровенно демонстрировать столь грубое неуважение к императору Францу, императрице Марии Людовике и другим членам августейшей семьи и вельможам двора было по меньшей мере неосмотрительным.

Мнение о Бетховене как о необузданном грубияне, готовом внезапно обрушить свою плебейскую ярость на любого подвернувшегося под руку аристократа, совершенно не отражает истинных мотивов его поведения в ряде совершенно конкретных ситуаций. Эта ярость могла вспыхнуть лишь тогда, когда пресловутые аристократы пытались покуситься на человеческое достоинство мастера или неуважительно отнестись к его искусству. Во всех других случаях даже Бетховен, весьма язвительно отзывавшийся о сильных мира сего

²³ Dahlhaus 2002. P. 29.

в дружеском кругу (возможно, и наедине с Гёте тоже), при личном общении с монархами и князьями считал необходимым по мере сил следовать правилам этикета. Не ответить на поклон императрицы, которая, якобы, приветствовала композитора первой — это не вписывалось ни в какие рамки и не имело никакого смысла.

Правда, в письме Бетховена к Гертелю от 9 августа 1812 года имеется примечательная фраза: «Гёте уж слишком дорожит придворной атмосферой; больше, чем это подобало бы поэту. Что уж говорить о кривляньях виртуозов, если поэты, которых надо рассматривать как главных наставников народа, могут обо всем позабыть ради этой мишуры»²⁴. Однако никаких намеков на инцидент с императорской семьей здесь нет. Скорее, это одна из тех сентенций общепризнанного свойства, которые часто встречаются в письмах Бетховена к издателям, будучи рассчитанными на известную публичность. Или же в данной фразе содержался скрытый намек на другое событие. В том же апокрифическом «письме Бетховена» говорилось о любительском спектакле, затеянном веймарским герцогом Карлом Августом, — Гёте, якобы, намеревался привлечь Бетховена к подготовке музыкальной части, но тот гордо отказался.

По-видимому, некоторое взаимное охлаждение между Бетховеном и Гёте под конец их общения все же произошло, но оно вовсе не имело характера острой размолвки или описанного Беттиной скандала. Психологический механизм неизбежного размежевания двух великих современников носил более тонкий характер. Реальный облик респектабельного царедворца с трудом сочетался в представлениях Бетховена с идеальным образом поэта, равновеликого Гомеру и Шекспиру и принадлежащего к избранным учителям человечества. Но и в глазах Гёте образ Бетховена также двоился: с одной стороны — всецело погруженный в свое искусство художник, достойный почтительного восхищения, с другой стороны — терзаемый внутренними конфликтами мятущийся человек, не способный ни обрести душевный покой, ни завоевать почетное место в общественной иерархии. Сам Гёте обладал и внутренней гармонией, и ощущением незыблемой прочности собственного бытия, поскольку умел справляться с собственными бедами и решительно отстраняться от чужих.

Интересно, что по прошествии времени в памяти Гёте остался скорее человеческий (а стало быть, не особенно приятный ему) образ Бетховена, а Бетховен, напротив, постарался забыть о Гёте — придворном и вернулся к прежнему, идеализированному образу Гёте — поэта.

Об этом говорит, в частности, последнее крупное произведение Бетховена на его стихи — кантата для хора и оркестра **«Морская тишь и Счастлирое плавание»** **ор. 112**, написанная в 1814–1815 годах, но изданная лишь в 1822 году. Композитор выбрал два небольших стихотворения, которые позднее привлекали внимание многих романтиков (в частности, Шуберта и Мен-

²⁴ ПБ 2. № 403.



Титульный лист первого издания
Кантаты op. 112

дельсона). Бетховен объяснил свой выбор в письме к Гёте от 8 февраля 1823 года: «Мне показалось, что контрастность, присущая двум частям стихотворения, способствует выражению контраста в музыке. Как приятно мне было бы узнать, надлежащим ли образом соединил я свою гармонию с Вашей!»²⁵. Думается, что здесь присутствовали и другие, более глубокие и сугубо личные, мотивы. Ведь оба стихотворения Гёте, «Морская тишь» и «Счастливое плавание», содержали метафору жизни как путешествия на корабле в приютную гавань, присутствовавшую в «Годах учения Вильгельма Мейстера» и явно замеченную Бетховеном.

Хотя данная кантата не принадлежит к вершинным сочинениям композитора, он явно дорожил ею и вкладывал в нее важный для себя

смысл. Вышедшую в 1822 году в свет партитуру Бетховен сопроводил многозначительным предуведомлением: «Положено на музыку и почтительно посвящено автору стихотворения, бессмертному Гёте, Людвигом ван Бетховеном».

Эти слова можно понять как приношение божеству («бессмертному Гёте») его смертным почитателем. Однако совершенно другой нюанс вносит эпиграф, помещенный на обороте титульного листа между посвящением и началом кантаты. Это строки из восьмой песни «Одиссеи» Гомера²⁶:

Всем на обильной земле обитающим людям любезны,
Всеми высоко честимы певцы; их сама научила
Пению Муза; ей мило певцов благородное племя.

В сочетании посвящения с эпиграфом звучит не только тема преклонения перед живущим на земле «олимпийцем», но и тема избранничества — а значит, и духовного родства — всех творцов, наученных пению Музой. Ведь аэд Демодок, к которому в «Одиссее» относились данные слова, являлся в равной мере поэтом, певцом и композитором. Эту ассоциацию тонко понял еще А. Б. Маркс, который в своей рецензии 1824 года на издание кантаты op. 112 писал: «Бессмертный протягивает руку бессмертному — кто не растрогается этим приветом от Бетховена Гёте?»²⁷

²⁵ BG. № 1562.

²⁶ Стихи 479–481; цитируется перевод В. А. Жуковского.

²⁷ BAMZ 1824. S. 391.

Гёте, впрочем, ни на посвящение, ни на письмо Бетховена, содержащее, помимо прочего, просьбу способствовать подписке веймарского двора на «Торжественную мессу», не ответил. Его молчание объяснялось, скорее всего, не враждебным или пренебрежительным отношением к Бетховену, а другими причинами: как раз в феврале 1823 года Гёте тяжело болел, и затем долгое время пребывал в состоянии глубокой депрессии. Бетховен ничего об этом не знал, однако не затаил на своего кумира ни малейшей обиды. Нигде — ни в письмах, ни в разговорных тетрадах, ни в словах, донесенных до нас современниками — он не позволил себе укорять Гёте за равнодушие или надменность. Напротив, уже находясь на смертном одре, Бетховен участливо спрашивал у приехавшего из Веймара Гуммеля о состоянии здоровья Гёте, который пережил его на пять лет.

БЕССМЕРТНАЯ ВОЗЛЮБЛЕННАЯ

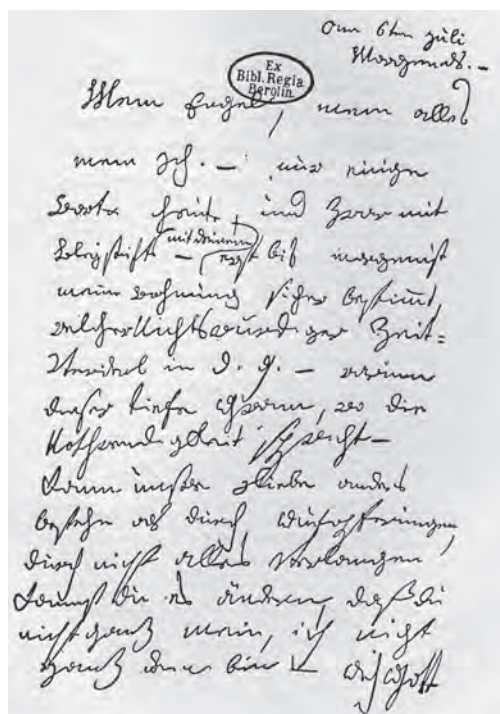
Духовный «роман» с Гёте развивался у Бетховена летом 1812 года в контрапункте с другим романом, еще более страстным, мучительным, упоительным и, как всегда, безысходным.

После смерти Бетховена в потайном ящике его шкафа, наряду с «Гейлигенштадтским завещанием», было обнаружено длинное и сбивчивое трехчастное письмо к не названной по имени женщине, которую он поэтически именовал «Бессмертной возлюбленной». С тех пор и до нашего времени продолжают споры о том, кому могло быть адресовано это письмо, и какие роковые обстоятельства помешали влюбленным соединиться. Поскольку указание года также отсутствует, вплоть до 1970-х годов в бетховенистике рассматривались разные версии датировки. Вторая часть письма имеет помету «В понедельник вечером 6 июля»; и это поначалу заставляло биографов с равной вероятностью рассматривать все подходящие годы, в которых эта дата падала на понедельник: 1795, 1801, 1807 и 1812; затем выбор стал делаться между 1801 и 1812 годами. Ныне дата «1812» считается общепризнанной, что, впрочем, не уменьшает количества загадок, связанных с этим волнующим документом²⁸.

6 июля утром

Мой ангел, мое всё, мое я. Лишь несколько слов сегодня, и именно карандашом (твоим). Только до завтра точно установлено место моего проживания; как бессмысленно теряется время на такие дела! К чему эта глубокая печаль, когда говорит необходимость? Разве может существовать наша любовь без принесения ей жертв, не требуя отдачи всего? Разве можешь ты изменить то, что ты не всецело моя, я не всецело твой? О Боже, взгляни на чудесную природу и успокой свою душу тем, что должно быть. Любовь требует всего, и с полным правом, а это означает: мне быть с тобой, тебе — со мной. Только ты так легко забываешь, что я должен жить для себя и для тебя; будь мы полностью соединены, ты бы этим мучилась не более, чем я. Мое путешествие было ужасным, и я сюда прибыл только вчера утром в четыре часа. Из-за

²⁸ Текст письма приводится по: ПБ 2. С. 396.



Письмо к Бессмертной возлюбленной.
Первая страница автографа

недостатка лошадей почта избрала другой маршрут; но какая ужасная дорога; на предпоследней станции меня предостерегали от ночной поездки, пытались запугать переездом через лес, но это меня лишь подзадорило, и я допустил ошибку — на такой ужасной дороге карета не могла не сломаться: непроезжая и измытая проселочная дорога. Когда бы не такие почтальоны, я бы застрял посередине пути. Эстергази постигла такая же участь, хотя он ехал по другой, обычной дороге, причем в карете, запряженной восьмеркой, а не четверкой лошадей, как у меня²⁹. Впрочем, отчасти я и тут получил удовольствие, как всегда, когда мне удастся счастливо что-нибудь преодолеть. Теперь быстро от внешнего к внутреннему. Мы, наверное, вскоре увидимся, сегодня я не могу еще поделиться с тобой соображениями насчет своей жизни, пришедшими мне на ум этими днями. Будь наши сердца неразлучно соединенными, у меня, конечно, подобные мысли не возникали бы.

В груди моей скопилось многое, что надо тебе сказать, — ах, бывают минуты, когда я убеждаюсь, что слова — совершенное ничто. Будь бодрой — оставайся моим верным единственным сокровищем, моим всем, как я твоим; остальное, что должно с нами случиться и чему надлежит произойти, да ниспошлют боги.

Твой верный Людвиг.

В понедельник вечером 6 июля.

Ты страдаешь, мое самое драгоценное существо. Только что я узнал, что письма необходимо сдавать рано утром. Понедельник — четверг — вот единственные дни, когда почта идет отсюда в К[арлсбад]. Ты страдаешь. Ах, где бы я ни был, ты со мной. С собою и тобою я беседую, представляю себе возможность жизни с тобой³⁰; какая жизнь!!!! О!!!! Без тебя — повсюду я преследуем расположением людей, которое, мне думается, я столько же мало стремлюсь заслужить, сколь мало его и заслуживаю. Унижение человека перед человеком больно меня ранит. И когда я себя рассматриваю во взаимосвязи со вселенной, то что же представляю собой я и что — тот, кто наречен величайшим? И все же в этом снова проявляется божественная сущность человека. При мысли, что первое известие от меня ты получишь, пожалуй,

²⁹ Князь Пауль Эстергази (1786–1866), сын князя Николая II Эстергази.

³⁰ ...«mache dass ich mit dir leben kann» (BG. № 582) может быть понято и «устрой так, чтобы я мог жить с тобой».

только в субботу, я плачу³¹. Как бы ты ни любила меня, я люблю тебя все-таки сильнее. Но никогда от меня не таись — спокойной ночи. Как принимающему ванны, мне пора спать. Ах, Боже, — так близко! так далеко! не является ли наша любовь истинно небесным строением, столь же прочным, однако, как и небесная твердь.

Доброго утра 7 июля.

Еще лежа в постели, я стремился мыслями к тебе, моя бессмертная возлюбленная, — то радостными, то снова грустными, — ожидая ответа судьбы, внемлет ли она нам. Жить я могу, либо находясь вместе с тобой всецело, либо никак. Да, я решил скитаться вдали до тех пор, пока не смогу прилететь в твои объятия и, найдя у тебя безраздельно родной очаг, послать душу, обвитую тобой, в царство духов. Да, к сожалению, так должно быть. Ты совладаешь с собой, тем более, что ты знаешь мою верность тебе; никогда ни одна другая не сможет завладеть моим сердцем, никогда — никогда! О Боже, почему надо отдалиться от того, что так любимо; и все же моя жизнь в В[ене], какова она теперь, — это жалкая жизнь. Твоя любовь сделала меня одновременно счастливейшим и несчастнейшим. В мои годы я уже нуждаюсь в известной размеренности, ровности жизни, а возможно ли это при наших отношениях? Ангел, сейчас я узнал, что почта уходит ежедневно, и для того, чтобы ты скоро получила письмо, я должен заканчивать. Будь покойна — только путем спокойного рассмотрения нашего бытия сможем мы достигнуть нашей цели, совместной жизни. Будь покойна, — люби меня. Сегодня — вчера — какая тоска и слезы по тебе — тебе — тебе — моя жизнь — мое всё, — прощай — о, продолжай меня любить — никогда не суди ложно о верном сердце твоего возлюбленного.

Навеки твой
Навеки мой
Навеки нам³².
Л.”

Шиндлер, опубликовавший данное письмо в 1840 году, вовсе не был поверенным интимных тайн Бетховена, однако знал из уст самого мастера о его давнем романе с Джульеттой Гвиччарди, и поэтому счел, что письмо было обращено именно к ней и относилось к 1801 году. В таком случае упоминавшееся в тексте название «К.» могло означать Коромпу (венгерское имение Брунсвигов, где гостили в то лето и Бетховен, и Джульетта). Эта версия, поддержанная в XIX веке Л. Нолем, А. Калишером, Э. Кастнером и другими биографами, не была сброшена со счетов вплоть до 1977 года, когда ее все еще пытался отстаивать В. Карбузицкий³³, однако ныне она считается ошибочной. Даже если отвлечься от некоторых фактологических несообразностей, то весь строй письма, как полагал Н. Л. Фишман, говорит о том, что оно не могло быть адресо-

³¹ Как полагал Бетховен в момент написания этих строк, ближайшая почта должна была отправиться в четверг 9 июля.

³² «Ewig dein / ewig mein / ewig uns».

³³ Karbusicky 1977.



Тереза Брунsvик. С портрета работы
И. Б. Лампи-старшего

вано совсем юной девушке, которой еще не исполнилось семнадцати лет (а Джульетта родилась в 1784 году)³⁴.

Другой «претенденткой» на столь выдающуюся роль в жизни Бетховена долгое время считалась Тереза Брунsvик (этой версии, восходящей к воспоминаниям самой графини, придерживались А. У. Тейер, Ла Мара и Р. Роллан; фигурирует она и в книге А. А. Альшванга). Зачарованность исследователей незаурядной личностью Терезы Брунsvик заставляла их даже пренебречь фактами: так, Тейер, доверяя словам Терезы, помещал письмо в 1806 год, в котором 6 июля не было понедельником (биограф объяснял это несовпадение возможной ошиб-

кой или опiskой Бетховена), а Ла Мара и Роллан — в 1807 год, лето которого Бетховен проводил в Бадене близ Вены и никаких далеких путешествий с ночными переездами не совершал.

Обнаружение и публикация в 1906 году письма Бетховена к Гертелю от 17 июля 1812 года из Теплица, в котором содержится фраза «с 5 июля мы находимся здесь», точно соответствующая указанию Бетховена на его ранний «вчерашний» приезд из письма от 6 июля, позволила остановиться на дате «1812». Она не противоречит никаким другим фактам, которые можно почерпнуть из письма к Бессмертной возлюбленной. Как установлено исследователями, князь Пауль Эстергази действительно ехал одновременно с Бетховеном в Теплиц через Прагу, причем сохранилось письмо Эстергази из Теплица к Меттерниху от 8 июля 1812 года; «К.» — это, несомненно, Карлсбад, куда почтовая карета в самом деле отправлялась из Теплица ровно в 8 утра (отсюда — спешка с завершением письма) и т. д.³⁵

Следовательно, для идентификации личности адресатки требовалось найти в окружении Бетховена женщину, которая: 1) до 1812 года являлась бы жительницей Вены, 2) находилась бы в июле 1812 года в Чехии (причем именно в Карлсбаде), 3) могла бы встретиться с Бетховеном 3 июля в Праге (намек на это можно усмотреть в письме Бетховена к Варнхагену фон Энзе от 14 июля)³⁶ — и вообще как-то соответствовала бы психологическому портре-

³⁴ ПБ 2. С. 44.

³⁵ См.: ПБ 2. № 396, комментарии.

³⁶ ПБ 2. № 397; Бетховен извиняется, что ему помешало увидеться с Варнхагеном в последний вечер, проведенный в Праге (то есть 3 июля) некое «непредвиденное обстоятельство». Впрочем, из этой фразы вовсе не явствует, что подразумевалось любовное свидание. Мне кажется, это могла быть и сугубо деловая встреча, связанная с выплатой части денежной субсидии князем Кинским; Бетховен виделся с ним

ту Бессмертной возлюбленной, проступающему сквозь взволнованные строки знаменитого письма. В любом случае это должна быть женщина духовно зрелая, чуткая, тонкая, обладающая высокими понятиями о нравственности и долге и потому сильно страдающая в двусмысленной ситуации, когда она вынуждена скрывать свое чувство от окружающих.

В этой связи назывались имена едва ли не всех привлекательных и талантливых дам, с которыми Бетховен имел дружеские или романтические отношения, но каждая из предлагавшихся гипотез обнаруживала слабые стороны. Одна за другой отпадали «кандидатуры» Марии Эрдеди, Марии Биго, Доротеи Эртман, Терезы Мальфатти.

Кроме того, биографы пытались связать письмо от 6–7 июля с дневниковыми записями Бетховена, содержащими таинственные инициалы. Тексты эти темны и загадочны, поскольку так называемый «Дневник Бетховена 1812–1818 годов» — это всего лишь собрание весьма отрывочных, большей частью не датированных записей самого разного рода, от эмоциональных «криков души» до деловых помет и выписок из литературных источников. Автограф дневника не сохранился, а по дошедшим до нас копиям XIX века трудно судить о правильности изначальной расшифровки прихотливого бетховенского почерка (о том, что переписчику не всё было ясно, свидетельствуют и некоторые пробелы).

К 1812 году относятся две записи, отражающие тогдашние переживания Бетховена.

«Смиренность, глубочайшая смиренность перед твоей судьбой, лишь это поможет тебе жертву — — — придать этому делу со службой — о тяжкая борьба! — Сделать всё, что требуется для устройства длительного путешествия — ты должен всё — отыскать, что соответствует твоему сокровеннейшему желанию, но ты должен этого добиться. — сохранять абсолютно стойкое расположение духа. Ты не должен быть *человеком ради самого себя*, а только для других, для тебя не существует больше другого счастья, нежели в тебе самом и твоём искусстве — о Боже! дай мне силы одолеть себя, меня ничто не должно связывать с жизнью. — Таким образом с А. всё рушится»³⁷.

Эта запись перекликается с выраженной в письме от 6–7 июля решимостью «скитаться», пока судьба не позволит влюбленным соединиться хотя бы в «царстве духов». Под «длительным путешествием» могла подразумеваться, конечно же, не летняя поездка на чешские курорты, как полагал М. Соломон³⁸, а задуманная Бетховеном в 1812 году большая концертная поездка в Англию, устройство которой было сопряжено с немалыми трудностями: помимо денег,

в Праге именно в это время (см. ПБ 2. № 416: «Так как несколько недель спустя, направляясь в Теплиц, я останавливался в Праге, то там я представился князю и получил подтверждение данного обещания в полном объеме»). Однако нельзя исключать, что 3 июля Бетховен встретился в Праге и с Кинским, и с Бессмертной возлюбленной.

³⁷ Solomon 1982. № 1. P. 212.

³⁸ Ibid. P. 214.

требовалось и письменное согласие всех трех меценатов, плативших Бетховену субсидию, и наличие надежного спутника и помощника, в роли которого тогда мыслился Франц Олива³⁹.

Приведенная выше дневниковая запись не датирована, в отличие от другой, помеченной 13 мая 1812 года:

«Пренебречь великим свершением, которое было возможно, и оставить как есть — о какое различие с безмятежной жизнью, которую я так часто себе воображал — о ужасные обстоятельства, не подавившие во мне стремления к домашнему очагу, но помешавшие осуществить его. О Боже, Боже, взгляни сверху на несчастного Б. и не дай этому так продолжаться»⁴⁰.

Другие две записи, сходные по настроению с этой, относятся к 1816 году.

«Относительно Т. не остается ничего, как предоставить это Богу. Никогда не ходить туда, где можешь из слабости причинить вред. Оставь это лишь ему, ему, единственному Всеведущему Богу! — «⁴¹

«Будь с Т. как можно добрее, ее привязанность заслуживает, чтобы никогда о ней не забывать — даже если она, к несчастью, никогда не повлечет за собой благоприятные для тебя последствия»⁴².

Исследователи продолжают биться над неразрешимыми вопросами: «А.» и «Т.» — одно лицо или нет? (На мой взгляд, скорее нет, чем да, к тому же могут возникнуть сомнения, верно ли расшифровал переписчик дневника букву «Т»⁴³). Имеют ли эти инициалы отношение к Бессмертной возлюбленной? Что подразумевалось под «великим свершением» и под «ужасными обстоятельствами»?

Майнард Соломон попытался разгадать тайну Бессмертной возлюбленной, введя в условие задачи все упомянутые выше данные. В 1972 году была опубликована его сенсационная статья «Новый взгляд на письмо Бетховена к неизвестной женщине»⁴⁴, и многим показалось, что вердикт окончателен: Бессмертная возлюбленная — это **Антония Брентано** (1780–1869), которая являлась одновременно и «А.», и «Т.» (в кругу близких ее звали уменьшительным именем Тони), с 1809 по 1812 жила в Вене, летом 1812 года действительно

³⁹ 29 февраля 1812 года Бетховен писал Дж. Томсону: «Я, вероятно, покину эту страну и направлюсь в Англию, а затем в Эдинбург и Шотландию»; об этих планах сообщал и Ф. Олива в своих письмах к Варнхагену фон Энзе от 3 июня 1812 и 27 января 1813 года (см. ПБ 2. № 374 и коммент. 9).

⁴⁰ Solomon 1982. № 3. P. 214.

⁴¹ Ibid. № 105. P. 260.

⁴² Ibid. № 107. P. 262.

⁴³ В бетховенской готической скорописи в строчном варианте *t* нередко напоминала *f*, а он не всегда писал имена с прописной буквы.

⁴⁴ Solomon 1972. P. 572–587.

находилась в тех же местах, что и Бетховен, а в августе или сентябре рассталась с ним навсегда.

Для того, чтобы утвердиться в своей гипотезе, М. Соломон провел поистине детективное расследование, вскрыв множество неизвестных ранее фактов и связав между собою известные. Ведь поместить имя Антонии Брентано в данный контекст никому ранее даже не приходило в голову. В биографии Бетховена она всегда фигурировала как одна из его многочисленных светских приятельниц, и только.

Конечно, прежде чем соглашаться или не соглашаться с гипотезой М. Соломона, следует приглядеться к этой женщине повнимательнее.

Антония была дочерью уважаемого венского ученого, коллекционера предметов искусства и любителя музыки Иоганна Мельхиора фон Биркенштока (1738–1809). В 1798 году отец выдал 18-летнюю Антонию замуж за 33-летнего Франца Брентано, и она уехала с ним во Франкфурт-на-Майне. Как вспоминала на старости лет сама Антония, «мой муж казался мне тогда настолько чужим, что прошло много месяцев, прежде чем я привыкла обращаться к нему на ты»⁴⁵. Тем не менее, союз оказался прочным и гармоничным. Не были порваны и связи Антонии с Веной. Одним из условий этого брака было право и обязанность Антонии каждые два года приезжать в Вену и проводить несколько недель в отеческом доме.

Не исключено, что Бетховен мог познакомиться с Антонией еще до ее замужества, поскольку в доме Биркенштока проходили встречи венской интеллектуальной и артистической элиты (Биркеншток был связан и с бароном ван Свитеном, и с Йозефом фон Зонненфельсом, которому посвящена бетховенская Соната op. 28). Возможно, из-за того, что Бетховен помнил Антонию почти девочкой, он продолжал называть ее уменьшительным именем «Тони», даже когда она была почтенной дамой и матерью четырех детей. Под именем «Тони» фигурирует Антония в единственном подлинном письме Бетховена к Беттине от 10 февраля 1811 года; вряд ли такое фамильярное обращение было возможно, если бы он познакомился с Антонией лишь годом ранее. Более того, в письме к Францу Брентано 21 декабря 1821 года композитор вновь непринужденно называет его жену «Тони» — это могло означать лишь давно узаконненное право на подобную вольность. Ведь в отношении других своих замужних приятельниц, насколько мы знаем, Бетховен подобной фамильярности не практиковал, за одним показательным исключением: Элеонора



Антония Брентано

⁴⁵ Goldschmidt 1977-b. S. 95.

фон Брейнинг, которую он знал с ранней юности, навсегда осталась для него «Лорхен».

Другое дело, что поверхностное светское знакомство переросло после 1809 года в довольно тесную дружбу. В том году отец Антонии тяжело заболел, и супруги Брентано переехали в Вену. Биркеншток вскоре скончался, а Франц и Антония остались в столице, вернувшись во Франкфурт лишь осенью 1812 года.

Гостившая в Вене в 1810 году Беттина Брентано описывала свой визит к Бетховену как совершенно спонтанный. Однако, думается, сама эта идея могла прийти ей в голову после разговоров о Бетховене в доме Брентано, да и адрес композитора ей должен был назвать кто-то из общих знакомых, заведомо знавших, что он в это время находится в Вене, а не за городом.

Судя по всему, Бетховен охотно участвовал в семейных музыкальных вечерах у Брентано и даже преподнес десятилетней Максимилиане, старшей дочери Франца и Антонии, свое одночастное фортепианное Трио B-dur WoO 39 с надписью: «Вена, 26 июня 1812, моей маленькой приятельнице Макс Брентано для поощрения ее занятий фортепианной игрой» (много позже той же Максимилиане он посвятил фортепианную Сонату op. 109). Кстати, именно в тот день, 26 июня, супруги Брентано получили дорожный паспорт, в котором значился их летний маршрут, пролежавший через Прагу в Карлсбад, и Бетховен, собиравшийся в те же края, не мог об этом не знать.

В Прагу Бетховен приехал 2 июля и покинул город 4-го, а семья Брентано прибыла туда 3-го. В момент написания письма от 6–7 июля Антония находилась в Карлсбаде и имела возможность общаться там с Бетховеном в последующее время (он прибыл в Карлсбад 27 июля и поселился в той же гостинице, где жила семья Брентано, жившая там до 7 или 8 августа). Больше Бетховен с Антонией не виделся, хотя переписка с нею и Францем продолжалась и в 1820-е годы.

Даты сходятся. Разгадка найдена?

Но не всё оказалось так просто.

После всеобщего увлечения стройной и вроде бы всё объясняющей гипотезой М. Соломона начали раздаваться скептические голоса. В конце концов, совпадения дат и маршрутов — не более чем случайности, если они не подтверждаются другими доказательствами, которых пока нет. Летом 1812 года на чешских курортах было весьма многолюдно, и, скорее всего, в списках приезжих можно обнаружить и другие имена, отвечающие заданным условиям, причем вовсе не обязательно, чтобы эти имена могли что-то сказать исследователям⁴⁶. В этой связи Н. Л. Фишман замечал: «...разве мало вероятен

⁴⁶ Замечу со своей стороны, что, например, актриса Антония Адамбергер, к которой Бетховен несомненно относился с теплой симпатией, также могла бы соответствовать инициалам «А» и «Т», и ее отношения с композитором развивались как раз в период между 1810 и 1813 годами. Я не хочу тем самым сказать, что Антонию Адамбергер следует внести в список предполагаемых кандидатов на роль Бессмертной возлюбленной. Это — всего лишь пример того, сколь ненадежно строить прочные выводы на таком зыбком материале, как совпадения инициалов и дат.

совершенно иной вариант, при котором имя Бессмертной возлюбленной Бетховена оставалось известным только ему одному и вовсе не фигурирует в его биографии?»⁴⁷... А такой авторитетный исследователь, как В. Хесс, соглашаясь с тем, что внешние факты вроде бы говорят в пользу версии Соломона, полагал, что «внутренние обстоятельства столь же сильно свидетельствуют против неё» — и стало быть, «загадка остается неразгаданной»⁴⁸.

К. Кропфингер в своей монографической статье о Бетховене (1999) также поставил ряд вопросов, на которые, как он полагал, версия М. Соломона не дает убедительных ответов⁴⁹.

В частности, можно ли себе реально представить, чтобы Антония, путешествуя с мужем, детьми и прислугой, выкраивала возможности для тайных свиданий с Бетховеном — или чтобы эти свидания происходили едва ли не в присутствии Франца Brentano? Как последний мог воспринимать развивавшийся на его глазах в Вене и Карлсбаде страстный роман (если таковой вообще имел место)? Франц Brentano не был ни слеп, ни глух, ни бесхарактерен, и уж тем более не склонен к мазохизму. Чтобы серьезный, уважаемый отец семейства, да еще с итальянской кровью в жилах, сквозь пальцы смотрел на «роковую страсть» своей жены, не пытаясь положить этому конец, — в такое трудно поверить. А ведь даже при строгом соблюдении тайны особые отношения между Бетховеном и Антонией не могли оставаться совершенно незамеченными для окружающих, в том числе и детей (между тем старшим, Георгу и Максимилиане, в 1812 году было уже соответственно одиннадцать и десять лет, и при всей своей детской наивности они несомненно обладали определенной наблюдательностью).

И насколько морально допустима была подобная ситуация со стороны Бетховена, который уверял в 1807 году Поля и Марию Биго, что одно из главнейших его жизненных правил — «никогда не вступать ни в какие отношения, кроме дружеских, с женщиной, имеющей супруга»?⁵⁰ Даже если он, возможно, не всегда неукоснительно следовал этому принципу, трудно поверить в то, что он совсем пренебрег им в данном случае. Имморализм Бетховену претил (вспомним хотя бы его резкие высказывания о сюжетах моцартовских опер), а уж циником он никогда не был.

Наконец, как объяснить то, что все письма Бетховена к Антонии Brentano, написанные после 1812 года, выдержаны в нейтрально-почтительном и даже суховатом тоне? «Уважаемый друг» («verehrte Freundin»), — неизменно обращается Бетховен к Антонии. Кажется удивительным, но гораздо большая непринужденность и теплота звучат в письмах Бетховена к ее мужу Францу: «Мне всегда были дороги все члены семейства Brentano, и я буду всегда вспоминать о Вас, дорогой мой друг, с особым и истинным уважением. Я хотел бы, чтобы Вы поверили, что я часто молю небо даровать Вам долгую жизнь, чтобы Вы еще длительное время могли плодотворно трудиться ради своей семьи как ее по-

⁴⁷ ПБ 2. С. 50.

⁴⁸ Hess 1977. S. 167.

⁴⁹ Kropfinger 1999.

⁵⁰ ПБ 1. № 145.



Франц Брентано

читаемый глава» (15 февраля 1817 года); «Обнимаю Вас от всего сердца и прошу передать поклон Вашей чудесной и бесподобной Тони» (20 декабря 1821 года)⁵¹.

Психологически почти невозможно себе представить, чтобы так выглядели отношения между предполагаемыми соперниками, мужем и возлюбленным. Ведь Бетховен никогда не умел — да и не считал нужным — таить свои чувства, порою даже бравируя своей откровенностью. И каким бы рыцарским благородством ни обладал Франц Брентано, напряжение так или иначе должно было где-то прорваться. Однако в переписке последующих лет их отношения выглядят совершенно благодетельными и безмятежными. Как известно, Брентано одолжил Бетховену крупную сумму денег, почти равную годовой субсидии от трех меценатов (2300 флоринов), и в течение многих лет деликатно не напоминал о необходимости погашения этого долга. Мог ли Бетховен, даже испытывая серьезные финансовые затруднения, спокойно принять столь щедрую помощь, если бы его совесть в отношении Франца была нечиста? Слова «честь» и «гордость» вовсе не были для него пустым звуком⁵². И вся эта ситуация совершенно не вписывается в предполагаемую картину тайного романа Бетховена с Антонией Брентано. Другое дело, что Антония могла уговорить мужа одолжить Бетховену деньги и убедить последнего принять их, но двигало ли ею чистое благородство, искреннее сострадание или страстное любовное чувство, остается неизвестным.

Для того, чтобы точно идентифицировать Бессмертную возлюбленную с Антонией Брентано, необходимо найти убедительные подтверждения этой версии в документах с той или другой стороны. Однако таких подтверждений нет.

Для того, чтобы точно идентифицировать Бессмертную возлюбленную с Антонией Брентано, необходимо найти убедительные подтверждения этой версии в документах с той или другой стороны.

Однако таких подтверждений нет.

Но, если все же не Антония, то кто?...

В качестве равноправной и даже в чем-то более предпочтительной гипотезы Гарри Гольдшмидт рассматривал «кандидатуру» Жозефины Дейм (к тому времени баронессы Штакельберг), и у этой версии также существует немало приверженцев⁵³.

⁵¹ ПБ 3. № 774, 1096.

⁵² Еще в 1802 году И. А. Штрейхер писал Г. К. Гертелю: «Бетховен скорее пойдет по миру, чем позволит себе совершить неблагоприятный поступок» (ПБ 2. № 66. Комментар. 7, с. 170).

⁵³ Последняя книга на эту тему, принадлежащая М. Э. Телленбах, называлась совершенно недвусмысленно: «Бетховен и его “Бессмертная возлюбленная” Жозефина Брунsvик» (Tellenbach 1983).

Аргументы в целом сводятся к следующему.

Тон и стиль письма от 6–7 июля имеет в эпистолярном наследии Бетховена единственный прямой аналог — его письма к Жозефине, в которых есть даже сходные выражения. Брак Жозефины с бароном Штакельбергом не мог служить непреодолимым препятствием для возобновления отношений с Бетховеном, поскольку она была в неважных отношениях с мужем и нередко подолгу проживала отдельно от него. Сестра покойного графа Дейма, графиня Виктория Гольц, имела дом в Праге, и Жозефина, продолжавшая поддерживать связи с чешскими родственниками своего первого супруга, иногда там гостила. Однако остается неизвестным, находилась ли Жозефина в Чехии в интересующем нас июле 1812 года; точные данные о ее перемещениях в этот период отсутствуют, как отсутствуют сведения, подтверждающие факты ее тогдашних контактов с Бетховеном.

Возражения против этой версии основываются не только на шаткости доказательств (которых фактически нет), но и на психологической неправдоподобности внезапной вспышки давно законченного романа, — причем законченного по инициативе самой Жозефины, что не могло не задеть человеческое и мужское самолюбие Бетховена. В таких случаях он рвал отношения бесповоротно и навсегда (как ранее случилось с Джульеттой Гвиччарди).

Тем не менее, бетховенисты конца XX века обсуждали всерьез только эти две фигуры, Антонию и Жозефину. И лишь на грани нового тысячелетия была обнародована неожиданная версия чешского музыковеда Ярослава Целеды, высказанная в неопубликованной работе еще в 1960-х годах. Он предположил, что Бессмертной возлюбленной могла быть 23-летняя графиня Альмерия Эстергази де Галанта (1789–1848), имя которой зафиксировано в июле 1812 года в списках приехавших в Карлсбад; графиня находилась там с 26 июня по 15 сентября⁵⁴. Однако нет никаких сведений о существовании сколько-нибудь близких отношений Бетховена с этой девушкой, вышедшей замуж в 1815 году, и эта гипотеза ныне вызывает скорее скептическое отношение, хотя и упоминается в бетховенистике наряду с прочими.

Поэтому чаще всего споры вызывают два имени: Антония Брентано и Жозефина Дейм.

В качестве дополнительных косвенных аргументов привлекались даже даты рождений последних детей обеих «кандидаток»: младшего сына Антонии, Карла Йозефа Брентано (он появился на свет 8 марта 1813 года, а значит, был зачат в июне 1812 года в Вене), и последней дочери Жозефины, Миноны фон Штакельберг (она родилась в апреле 1813 года, и, стало быть, время ее зачатия — июль 1812)⁵⁵. М. Соломон предполагал, что отцом шестого ребенка Антонии мог быть Бетховен, который, впрочем, скорее всего, не знал о ее беременности в те дни, когда решил расстаться с Бессмертной возлюбленной. Г. Гольдшмидт, в свою очередь, обращал внимание на таинственные обстоятельства, окружавшие рождение и ранние годы Миноны, начиная с ее необыч-

⁵⁴ Pulkert 2000. P. 2–18; BL. S. 800, Lockwood 2003. P. 515.

⁵⁵ Ср.: Goldschmidt 1977-b. S. 159–170; Solomon 1988. P. 183.

ного имени (возможно, аллюзия на Миньону — дочь несчастного Арфиста в гётевском романе, и в то же время инверсия слова «аноним»⁵⁶), и кончая нежеланием Жозефины вскармливать и воспитывать эту девочку, которую она еще до ее рождения якобы «подарила» своей сестре Терезе, ставшей крестной матерью Миноны. Однако эти «демографические» аргументы представляются еще более сомнительными, чем все прочие, и к тому же носят взаимоисключающий характер.

Суммируем: нет никаких убедительных доказательств существования любовных, а не чисто дружеских, отношений между Бетховеном и Антонией Брентано, как нет никаких следов присутствия Жозефины в июле 1812 года в Праге, Теплице или Карлсбаде, равно как ее личных контактов с Бетховеном в этот период. Неизвестно также, было ли письмо к Бессмертной возлюбленной вообще отослано — или было возвращено при состоявшейся вскоре встрече. И отнюдь не следует исключать вероятность того, что письмо было адресовано не Антонии и не Жозефине, а неизвестной нам женщине, с которой Бетховен познакомился только в 1812 году и тогда же вынужден был расстаться, — и которую продолжал преданно любить до конца своих дней.

Тайна Бессмертной возлюбленной остается неразгаданной.

АМАЛИЯ ЗЕБАЛЬД

В этой главе мы недаром так пристально рассматриваем ряд «романов» Бетховена. Период 1810–1812 годов был отмечен в его жизни небывалой жадой обретения личного счастья и того, что он называл «домашним очагом». Известно, что рубеж сорокалетия часто переживается как кризисный, и многие жизненные ценности в этот период подвергаются радикальной переоценке. По-видимому, нечто подобное чувствовал и Бетховен. Но, если обычные люди нередко поддаются искушению совершить нечто необычное (сменить профессию и образ жизни, порвать с прежней семьей, уйти в религию, переехать в другую страну, и т. д.), то Бетховен, будучи человеком абсолютно незаурядным, захотел, напротив, стать «как все»: завести дом, семью, зажечь спокойно и упорядоченно («в мои годы я уже нуждаюсь в известной размерности, ровности жизни», признавался он в письме от 6–7 июля 1812 года).

Попытки добиться этой цели приняли в 1810–1812 годах почти лихорадочный характер. Влюбленности и разочарования столь часто сменяли друг друга не потому, что Бетховен был ловеласом (он мог выглядеть «светским львом» разве что в молодости), а потому, что он упорно искал ту единственную, с которой, наконец, обретет покой и счастье.

Отсюда — неудачное сватовство к Терезе Мальфатти весной 1810 года и последовавшее сразу вслед за этим увлечение восторженной Беттиной Брентано. Сама Беттина вспоминала, что Бетховен якобы сделал ей предложение, но относиться к ее словам следует осторожно. В ноябре 1811 года в Вену приехала

⁵⁶ Миноной, однако, звалась и одна из героинь «Песен Оссиана» — произведения, чрезвычайно популярного среди людей того времени.

из Мюнхена известная певица Регина Ланг, а в декабре Бетховен написал для ее альбома песню на стихи И. Л. Штоля «К возлюбленной» («An die Geliebte», WoO 140), вариант которой был в марте 1812 года «выпрошен» у композитора Антонией Брентано⁵⁷. Была ли истинной вдохновительницей этой лирической миниатюры Регина, ненадолго привлекая внимание мастера, или его «уважаемый друг» Антония — вопрос открытый.

В августе 1811 года Бетховен познакомился в Теплице с Амалией Зебальд (1787–1846) — певицей-сопрано из Берлина, ученицей Цельтера, обладавшей приятной внешностью, красивым голосом и душевным обаянием. Они общались всего несколько дней, но, видимо, успели понравиться друг другу. Зайдя 8 августа к Амалии попрощаться и не застав ее, Бетховен оставил ей записку в неуклюжих стихах:

Людвиг ван Бетховен,
забыть которого Вы б не сумели,
даже если бы захотели⁵⁸.

В письме к поэту Кристофу Августу Тидге от 6 сентября 1811 года Бетховен просил передать «Амалии — страстный поцелуй, если нас никто не видит»⁵⁹.

В 1812 году они встретились вновь. Это случилось в сентябре, когда Бетховен, расставшись в семье Брентано, по рекомендации своего врача ненадолго вернулся из Карлсбада в Теплиц. Амалия сохранила несколько коротких писем Бетховена к ней, написанных между 16 и 22 сентября. В них царил тот же шутливо-галантный тон, который звучал в приветстве, переданном через Тидге. Видимо, Амалия однажды в сердцах назвала Бетховена своим «тираном», и это стало лейтмотивом его посланий: «Я — тиран?! Ваш тиран! Лишь предубеждение могло Вам позволить так высказаться»; «Сообщаю Вам только о том, что тиран совершенно по-рабски прикован к постели, — вот так-то!»; «Тираны не платят. Счет, однако, требует расписки в получении, и Вы могли бы осуществить это наилучшим образом, явившись со счетом к Вашему смиренному тирану»⁶⁰. На протяжении почти всех этих дней Бетховен был нездоров и общался с Амалией письменно; лишь в одной из записок содержится деликатное приглашение: «Если Вы сочтете *приличным* прийти ко мне одна, то очень меня обрадуете»⁶¹ (из этого, кстати, следует, что их отношения не были совсем уж близкими).

Амалия Зебальд уехала в Берлин 23 или 24 сентября. Накануне Бетховен сам нанес ей визит, и девушка, по-видимому, попыталась вызвать его на реша-

⁵⁷ KHV. S. 609.

⁵⁸ BG. № 519. Ср.: ПБ 2. № 323.

⁵⁹ ПБ 1. № 325.

⁶⁰ ПБ 2. № 405, 407, 410. Последняя записка была ответом на соответствующую записку Амалии: «Мой тиран требует счета. Вот он: курица — 1 фл[орин], суп — 9 крейцеров. От души желаю, чтобы это пошло Вам впрок».

⁶¹ ПБ 2. № 412.



Амалия Зебальд

ющее объяснение, от которого он, однако, мягко уклонился. «Как могло Вам почудиться, будто Вы для меня ничто? При встрече, милая А[малия], мы поговорим об этом. Я хотел бы, чтобы мое присутствие всегда вселяло в Вас покой и мир, чтобы Вы доверяли мне», — писал Бетховен ей 22 сентября, надеясь еще раз повидать ее, чтобы «на лоне природы взаимно приободриться и развеселиться»⁶²... Поскольку бетховенское письмо довольно спокойно по тону, остается предположить, что в грустном и подавленном настроении пребывала Амалия.

Хотя в бетховенистике высказывалось предположение, будто Бессмертной возлюбленной могла быть и Амалия Зебальд⁶³, весь контекст писем композитора к ней свидетельствует о натянутости данной гипотезы. Совпадает место, год (но не месяц!) и инициал «А.» (если учитывать дневниковую запись), однако более — ничего.

Бетховен явно симпатизировал Амалии, а летом 1811 года, пожалуй, был даже слегка в нее влюблен — но в сентябре 1812 года ситуация изменилась: он явно предпочитал не замечать серьезности чувства с ее стороны, превращая всё в игру и шутку. Вероятно, Г. Гольдшmidt был прав, предполагая, что Амалия Зебальд по-настоящему любила Бетховена и готова была стать его женой, однако так и не дождалась предложения с его стороны. Осенью 1815 года она вышла замуж за берлинского адвоката и певца-любителя Людвиг Краузе — видимо, чтобы окончательно не остаться в старых девах (в год замужества ей исполнилось 28 лет)⁶⁴. Никаких существенных препятствий к браку между Бетховеном и Амалией Зебальд не имелось; дело было, видимо, лишь в нежелании Бетховена обманывать себя и ее.

Оттолкнуть от себя влюбленную Амалию после реальных или мысленных «поцелуев украдкой», имевших место в августе 1811 года, он не мог, как не мог открыть ей и подлинную причину своего «тиранства» в сентябре 1812 года. И потому в письмах к этой милой и доброй девушке предпочел воздержаться даже от отдаленных намеков на возможность их брака.

О браке речь не идет и в письме от 6–7 июля, но совсем по другим причинам. Есть основания полагать, что Бессмертная возлюбленная не была свободной от семейных уз, что заведомо придавало этой любви трагическую об-

⁶² ПБ 2. № 413.

⁶³ Thomas-San-Galli 1909.

⁶⁴ Goldschmidt 1988. S. 21–24.

реченность. По австрийским законам развод, даже если допускался по суду, не давал разведенному супругу права на вступление в повторный брак (католическая церковь таких союзов не признавала, а гражданский брак с регистрацией только светскими властями в Австрии не практиковался). Для Бетховена, который не был ханжой, но в глубине души всегда оставался моралистом, решиться на открытое сожительство с чужой женой было едва ли возможно, хотя с годами он стал терпимее относиться к подобным случаям и прекрасно ладил с невенчанными парами вроде графини Эрдёди и воспитателя ее детей Йозефа Ксавера Браухле, или поэта Тидге и его подруги графини Элизы фон дер Рекке. Союз Варнхагена и Рахили Левин, с которыми Бетховен дружески общался в 1811 и 1812 годах, также был узаконен лишь несколько лет спустя, — это никак не мешало взаимному уважению.

Однако, видимо, Бессмертная возлюбленная не походила ни на одну из этих эмансипированных дам, две из которых, Рекке и Левин, были к тому же известными писательницами и общественными деятельницами. Для нее, кем бы она ни была, подобный поворот событий означал утрату всего: незапятнанного имени, положения в обществе, поддержки семьи, связей с детьми. Никакого морально приемлемого выхода из такой ситуации не существовало — отсюда ощущение полной безнадежности, которой проникнуты многие строки письма от 6–7 июля и дневниковые записи Бетховена.

Приятные, но не чреватые никакой катастрофой взаимоотношения с Амалией Зебальд помогли ему ненадолго отвлечься от собственных горестных переживаний, которыми он ни с кем не мог тогда поделиться, да и впоследствии проговаривался лишь смутными намеками, не называя любимую по имени даже в дневниковых записях.

Дополнительный свет на пережитую в 1812 году Бетховеном личную драму проливает сохранившийся дневник Фанни Джаннатасио дель Рио (1790–1875) — старшей дочери Каэтана Джаннатасио дель Рио, владельца школы-пансиона, в которой с 1816 по 1818 годы обучался племянник Бетховена Карл. В это время композитор часто общался с семьей Джаннатасио, а в сентябре 1816 года пригласил Каэтана с дочерьми Анной и Фанни в гости к себе за город, в Баден. На прогулке по живописным окрестностям этого курорта состоялся разговор между Каэтаном Джаннатасио и Бетховеном, подслушанный Фанни и приведенный в ее дневнике:

«... началось с замечания отца о том, что Бетховен ведет такую печальную жизнь, и это можно было бы исправить, найди он порядочную любящую женщину, которая терпеливо справлялась бы с многочисленными трудностями, вызванными плачевным состоянием его слуха. Мой отец спросил, есть ли у него кто-то на примете и т. д. Я прислушивалась к разговору издали с напряженнейшим вниманием и узнала то, что потрясло меня до глубины души, и о чем я уже давно подозревала: его любовь несчастна! Пять лет назад он познакомился с некоей особой, близкий союз с которой он считал бы величайшим счастьем своей жизни. Только об этом нельзя даже помыслить, это

почти невозможно, это химера. «Но для меня всё словно в первый день. Я так и не смог изгнать это из моей души», — эти его слова больно меня поразили. Значит, и тут он вынужден страдать. Теперь мне стали понятны те слова на клочке бумаги⁶⁵. Эту гармонию, прибавил он, я еще не смог отыскать! Но до объяснения дело так и не дошло. Отныне он предстал мне отчужденным, и я спрятала свою боль глубоко в сердце...»⁶⁶.

Из дневника Фанни, так никогда и не вышедшей замуж, явствует не только ее искренняя, но робкая и молчаливая любовь к Бетховену, на которую тот, видимо, не обращал внимания или делал вид, что не обращает, даже вопреки откровенным намекам ее отца на возможность и желательность такого союза. Приведенный здесь рассказ явно относится к встрече и расставании с Бессмертной возлюбленной летом 1812 года⁶⁷. Причем слова, подслушанные Фанни, говорят о том, что именно тогда Бетховен и познакомился с этой женщиной («Seit 5 Jahren hat er eine Person kennen gelernt»). Но в таком случае эта фраза не могла относиться ни к Жозефине, которую Бетховен знал с 1799 года, ни, пожалуй, даже к Антонии Брентано, отношения с которой могли стать более близкими в 1811 году, но восходили к более ранним временам.

След, оставленный этой драмой в душе и в творчестве Бетховена, сохранялся в течение многих лет, вплоть до конца жизни мастера. Вместе с заветным письмом он держал в потайном ящичке также два миниатюрных портретных изображения. Одно из них сын Джульетты фон Галленберг идентифицировал впоследствии как девичий портрет своей матери. Относительно другого ясности нет доныне: долгое время считалось, что на миниатюре могла быть изображена Мария Эрдеди, а М. Соломон полагал, что портрет имеет черты сходства с другой миниатюрой, изображавшей восемнадцатилетнюю Антонию Брентано (однако, как замечал Г. Гольдшмидт, с более поздними портретами Антонии сходства уже практически не просматривается).

Расставшись летом 1812 года с любимой женщиной, Бетховен решил для себя: если не она — то уже никакая другая, и с тех пор твердо соблюдал взятый на себя обет верности. После этого рубежа из его писем, записей и разговоров с окружающими исчезают какие-либо матримониальные планы, и хотя ему, безусловно, были приятны восторженные взгляды и ласковые заботы некоторых представительниц прекрасного пола, он отгораживался от них то снисходительной мягкостью (как в случае с Амалией Зебальд), то нарочитой сдержанностью (с Фанни Джаннатасио). Правда, и в письмах, и в устных высказываниях, донесенных до нас современниками, он неоднократно сожалел, что остался неженатым, однако ни разу после 1812 года не попытался изменить

⁶⁵ Фанни ранее сообщала, что украдкой заметила на письменном столе Бетховена листок с загадочной записью: «Мое сердце переполнено созерцанием прекрасной природы — хотя её рядом нет».

⁶⁶ TDR IV. S. 534.

⁶⁷ «Пять лет назад» вроде бы указывают на 1811 год, но если отсчитывать от лета — осени 1816 года, то получится скорее 1812-й (1816, 1815, 1814, 1813, 1812).

это положение. Ему по-прежнему нравились красивые женщины, особенно если они были музыкальными, и он ничего не имел против легкого флирта, в том числе заочного (в письмах к Рису он постоянно передавал игривые приветия его молодой жене Харриэт, которую никогда не видел) — но никакой другой «дамы сердца» в его жизни больше не появилось.

ПОСЛЕСЛОВИЕ В ПЕСНЯХ. «К ДАЛЁКОЙ ВОЗЛЮБЛЕННОЙ»

В музыке Бетховена страстная и глубокая тоска по Бессмертной возлюбленной выражается с неизбывной силой, воспаряя к высотам идеального, где земное чувство превращается в сугубо духовную и даже сакральную субстанцию.

Прежде всего это ощущается в песнях.

Осенью 1813 года, то есть уже после крушения всех надежд на обретение счастья, Бетховен во второй раз обратился к фрагменту из поэмы Тидге «Урания» — «К Надежде» (ор. 94). Первый вариант музыки на эти стихи был написан в 1805 году для Жозефины Дейм. Второй вариант не имел ничего общего с первым, и по жанру представлял собой скорее не песню, а развернутую арию с предшествующим речитативом.

Со времени сочинения излучающей нежный свет и затаенную боль песни, подаренной некогда Жозефине, для Бетховена изменилось очень многое. Новая музыкальная версия текста отражает тот заголовок, который имелся в поэме Тидге («Жалоба усомнившегося»), и включает начальные слова, обращенные не к самой Надежде, а к Божеству: *«Бог ли однажды исполнит то, что сулит в слезах тоска? Не перед неким ли вселенским судом суждено раскрыться таинственному смыслу бытия? Человек обязан надеяться! Не должно спрашивать!»*... Эти вступительные слова Бетховен, несомненно, относил к самому себе и постарался как можно убедительнее передать в начальном речитативе сомнения мятущегося разума, создав музыку, по возможности лишенную тональных опор: начинаясь в скорбном b-moll, она бесцельно блуждает, пока, словно глас с неба, не раздастся повелительный ответ в божественно-властном D-dur, причем в этой фразе уже слышатся возгласы будущего Кюрие из «Торжественной мессы». Ариозный же раздел песни своей тональностью (G-dur) и мелодикой предвосхищает Benedictus.

160 (a) op. 94
Allegro

Hof - fen soll der Mensch! er fra - ge nicht!

160 (б) op. 123

Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son



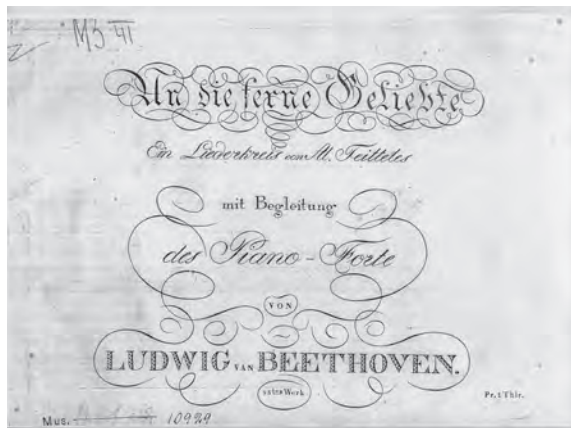
Такая форма вполне типична для оперной арии, но в ее структуре можно также обнаружить сжатый эскиз той слитно-циклической композиции, которая легла в основу песен «К далекой возлюбленной». Ведь «К Надежде», в сущности, имеет того же незримого адресата.

В конце 1815 или начале 1816 года Бетховен создал очередную песню в своей излюбленной тональности E-dur — «Томление» на стихи К. Л. Рейсси-га (WoO 145). Хотя на тексты этого поэта-любителя было написано несколько других песен Бетховена, весьма разных по характеру, эта миниатюра отличается особой тонкостью выражения, слегка предвосхищая мелодическим рисунком будущую тему вариаций из Сонаты ор. 109. Текст же, полный романтических клише («звезда любви», нежно мерцающая в ночном озере, безутешная тоска, мольба к Богу о даровании душевного покоя), прочитывался Бетховеном как точное отражение его собственных переживаний.

Вокальный цикл «К далекой возлюбленной» ор. 98, написанный в апреле 1816 года, оказался невольно приуроченным к пятилетию пережитого когда-то и все еще не забытого потрясения. Разумеется, Бетховен не мог открыто предпослать этим песням имя любимой женщины; при издании цикл оказался посвященным князю Францу Йозефу Лобковицу, умершему в декабре того же года. Что касается стихотворного текста, то Бетховен получил его по почте от молодого врача и поэта-любителя Алоиза Ейтелеса (1794–1858) и, вероятно, был поражен полной созвучностью этих искренних, хоть и не всегда умелых, стихов собственным чувствам и помыслам. Похоже, что Бетховена захватили уже первые строки, и они сразу породили в его сознании пленительную мелодию, сочетающую в себе благородное изящество менуэта, романтическую задушевность (*Gemütlichkeit*), редкую в вокальной музыке Бетховена непринужденную гибкость линии и классическую завершенность: идея «круга песен» (*Liederkreis*) присутствует здесь с самого начала, поскольку мелодия, замкнутая тоникой, вызывает желание повторять ее вновь и вновь.

Иногда ор. 98 называют первым песенным циклом в истории музыки, но это не совсем так. Если понимать под циклом ряд песен, написанных на стихи одного автора, объединенных общим эмоциональным и идейным строем, а также определенным образом организованных в целое, то циклы создавались и раньше, в том числе самим Бетховеном (Шесть песен на стихи Геллерта ор. 48). Но, действительно, никогда раньше идея цикла не приобретала

столь ярко выраженной музыкальной целостности. В ор. 98 шесть песен следуют друг за другом без перерывов, а материал первой из них вновь возникает в конце, замыкая к тому же круг тонального развития (Es–G–As–As–C–Es). Тем самым вокальный цикл приобретает черты единой крупной формы, предвосхищающей строение поздних произведений Бетховена, начиная от Сонаты ор. 101 и кончая Квартетом ор. 131.



Прижизненное издание цикла
«К далекой возлюбленной»

Если созданные в 1820-е годы вокальные циклы Шуберта, «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» можно назвать романами в песнях, то «К далекой возлюбленной» — это письмо в песнях, и его структура, возможно, интуитивно опиралась на почти аналогичную структуру послания от 6–7 июля 1812 года, в котором, помимо трех крупных разделов, имелись внутренние тематические рефрены и репризы («всепобеждающая любовь», «страдание», «божественное начало», «природа», «житейские заботы»).

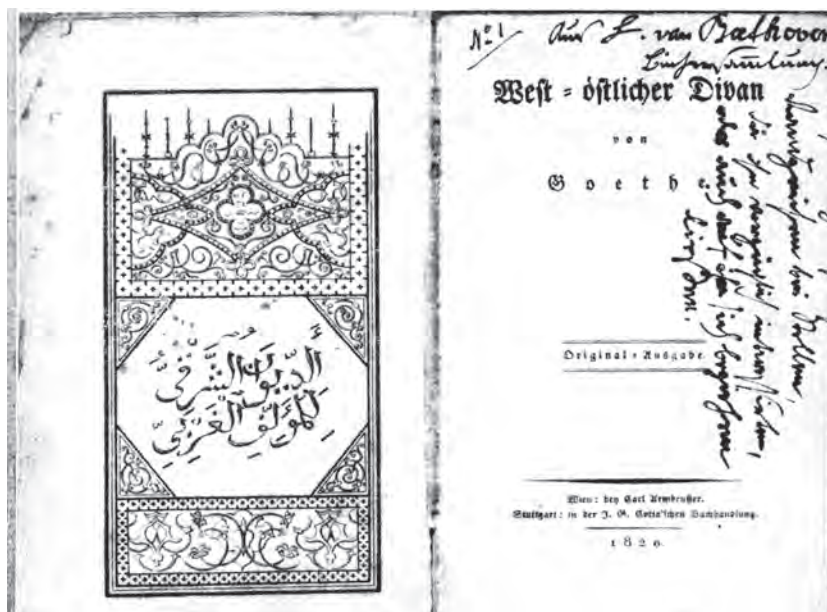
Любопытно, что с помощью этих песен Бетховен, сам не зная того, еще раз соприкоснулся не только с Бессмертной возлюбленной, но и с Гёте. Разносторонне одаренная Марианна фон Виллемер, любовь к которой вдохновила уже очень немолодого поэта на создание сборника «Западно-восточный диван» (1819), куда вошли и несколько стихотворений, написанных ею от имени лирической героини, Зулейки, исполняла для Гёте песни Бетховена «К далекой возлюбленной». В свою очередь, Бетховен жадно вчитывался в очередной шедевр Гёте. В принадлежавшем ему экземпляре «Западно-восточного дивана» 1823 года издания две последние строки стихотворения «Книга книг — земное чудо — книга любви» оказались помеченными двумя вопросительными и тремя восклицательными знаками:

Кто решит, что нерешимо? —

Любящие, вновь встречаясь⁶⁸.

Это означало, что и более десяти лет спустя после расставания с Бессмертной возлюбленной Бетховен продолжал помнить о ней и мечтать о невозможной встрече. Однако ни одно из стихотворений «Западно-восточного дивана», так и просящихся на музыку, Бетховен не превратил в песню. Последним его произведением на стихи Гёте, написанным в том же 1823 году, стал изысканный шестиголосный канон WoO 185 «Благороден будь, человек, ми-

⁶⁸ Перевод С. Шервинского.



Экземпляр первого издания «Западно-восточного дивана» Гёте
из библиотеки Бетховена

лостив и добр» («Edel sei der Mensch» — первые строки из стихотворения «Божественное»).

Вообще, если рассматривать вокальную лирику Бетховена в целом, трудно не заметить, что после 1816 года из нее практически исчезают любовные тексты — или же они трактуются в несколько отстраненной манере, лишенной образной яркости его гётевских песен 1809–1810 годов или поэтической страстности цикла «К далекой возлюбленной». Такова, например, созерцательная песня «Томление» («Sehnsucht») WoO 146 на слова Хр. Л. Рейсига.

Несколько особняком стоит миниатюрная и совершенно загадочная песня «Помни обо мне» («Gedenke mein», WoO 130), которая не имеет однозначной датировки. Г. Кинский полагал, что она была написана в 1804–1805 годах, однако ныне ее датируют поздним периодом, примерно 1819–1820 годами⁶⁹. По стилю эта миниатюра примыкает к поздним сочинениям: ее торжественный, почти хоральный склад, оттенок модальности в гармонии и монументальная афористичность напоминают и о Генделе, и о некоторых бетховенских темах 1820-х годов.

161



⁶⁹ Ср.: KHV. S. 592.; BK. P. 323. Песня была издана лишь в 1844 году.

Автор текста неизвестен, но, поскольку здесь всего три нерифмованных строки («Помни обо мне! Я помню о тебе! / Ах, боль разлуки / смягчает только надежда»), можно предположить, что эти строки мог сочинить или скомпилировать из уже имевшихся под рукою стихов сам Бетховен: миниатюра написана в той же тональности, что и цикл песен op. 98 (Es-dur), и содержит те же ключевые слова, причем одно из них – «надежда» – вообще являлось одним из лейтмотивов его творчества начиная с первого варианта песни «К Надежде» и оперы «Фиделио».

Однако в целом после 1816 года Бетховена больше привлекают тексты философского и даже несколько мистического характера. Таковы, например, писанная тончайшими штрихами песня **«Примиренность»** («Resignation») WoO 149 на стихотворение графа Хаугвица, гимническая **«Вечерняя песня под звездным небом»** WoO 150 на текст Х. Гёбле, очередной вариант **«Жертвенной песни»** на стихи Маттиссона op.121b, а также миниатюры в форме канонов — **«Тебя лишь чту я, ум бесконечный»** WoO 186 («Te solo adoro») на строки Метастазियो и уже упоминавшийся гётевский канон **«Благороден будь, человек»**. Все они представляют собою жемчужины, скромное сияние которых привлекает лишь искушенных ценителей; это музыка заведомо не для широкого круга.

«РАЗРУШАЙТЕ ЗЛОЕ»

Одиночество, впрочем, наступило позднее. В 1812 году Бетховен всё время оставался на виду, и даже переживая самую сильную любовь своей жизни, вовсе не замкнулся в себе и продолжал активно реагировать на всё, происходившее вокруг.

Летом 1811 и 1812 годов Бетховен общался в Теплице с выдающимися деятелями немецкой культуры, оказывавшими значительное влияние на умонастроения современников. Помимо Кристофа Августа Тидге (1752–1841), с которым Бетховен даже перешел на «ты», что в отношении новых знакомых он в зрелые годы практиковал очень редко, и его подруги, поэтессы Элизы фон дер Рекке (1754–1833), это была еще одна весьма незаурядная пара: писатель и дипломат Карл Август Варнхаген фон Энзе (1785–1858) и его спутница, писательница и общественная деятельница Рахиль Левин (1771–1833), которая в 1814 году стала его женой и возглавила их литературный салон в Берлине.

Все эти яркие личности сыграли видную роль в развитии идей позднего Просвещения в Германии эпохи освободительных войн и последовавших лет политической реакции. При этом Рекке и Варнхаген были тесно связаны с Россией, что в политическом контексте событий 1812 года приобретало особенное значение.

Элиза фон дер Рекке происходила из прибалтийской знати, провела юность в Митаве, а в 1795 году посетила Петербург. Хотя к политике царского правительства, угнетавшего окраины империи, она относилась весьма критически, среди ее знакомых было много русских, и впоследствии в ее дрезденском салоне бывали Вильгельм Кюхельбекер, вдохновивший Тидге на первые в не-

мецкой литературе переводы стихов Пушкина, Василий Жуковский и братья Александр и Сергей Тургеневы⁷⁰. Правда, это происходило намного позже, в 1820-е годы, но и ко времени встреч с Бетховеном эта сторона деятельности четы Тидге — Рекке имела общественный резонанс. Так, в 1809 году Тидге сочинил немецкий текст к украинской песне «Іхав козак за Дунай» («Schöne Minka, ich muss scheiden»), завоевавшей огромную популярность в Германии и Австрии. Прощание бравого казака со своей дивчиной нашло сердечный отклик в немецкой культуре начала XIX века, умевшей сочетать искренний патриотический подъем с уютной сентиментальностью бидермейера и романтическим интересом ко всякого рода экзотике. Мелодию этой песни — то ли по причине ее привлекательной свежести, то ли из интереса к России — использовали очень многие композиторы, включая Бетховена, который обращался к ней дважды, в сборнике «Песни разных народов» WoO 158 и в сборнике вариаций op. 107 (№ 7). Сама песня была известна Бетховену еще по сборнику Львова — Прача, который он использовал в 1806 году при работе над Квартетами op. 59, но увлечься ею он мог, по-видимому, лишь после того, как она обрела для него новый смысл с текстом Тидге.

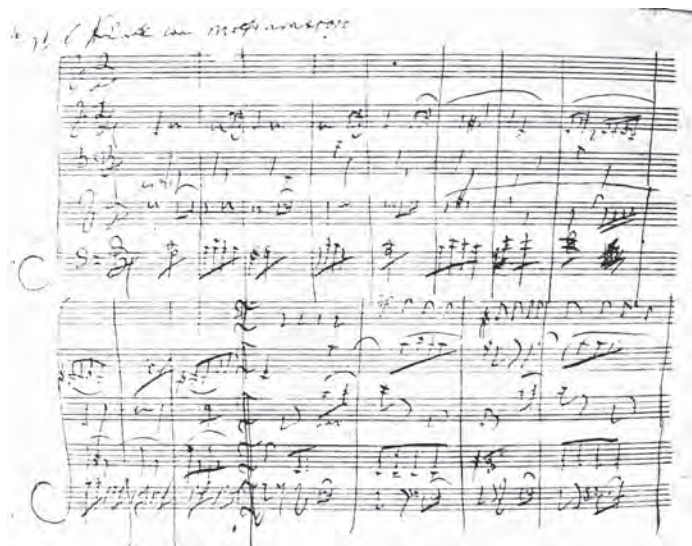
Варнхаген, будучи не просто писателем, а человеком действия, военным и дипломатом, реализовал свои симпатии к России самым практическим образом: в феврале 1813 года он вступил в русскую армию в чине капитана и прошел вместе с нею весь путь до Парижа. По мнению Н. Л. Фишмана, в июле 1812 года Бетховена уже знал об этих планах Варнхагена и одобрял их, о чем могут свидетельствовать загадочные слова в конце его письма к Варнхагену в Прагу от 14 июля: «Всего Вам хорошего! хорошего! хорошего! Разрушайте злое и будьте на высоте»⁷¹. Вероятно, высказаться более откровенно в письме, отправляемом по почте и подлежащем перлюстрации, он не мог. Ведь замысел Варнхагена носил довольно рискованный характер, поскольку формально Пруссия была в это время союзницей Франции.

После мира, заключенного Наполеоном с Австрией в 1810 году и его женьбы на эрцгерцогине Марии-Луизе, прежний антинаполеоновский союз Австрии, Пруссии и России распался. Побежденные Австрия и Пруссия были вынуждены создать Рейнский союз и вступить с коалицию с Францией против недавнего союзника — России. В «Великой армии» Наполеона, перешедшей Неман 24 июня 1812 года, французы составляли меньше половины; под знамена завоевателя были поставлены представители едва ли не всех народов континентальной Европы, в том числе немцы и австрийцы. Это вызвало в обществе разочарование и протест.

Весной 1812 года, когда война против России еще не началась, но о ней говорили как о неизбежной, многие офицеры прусской и австрийской армий, не согласные с правительственной политикой, покинули свои полки и устремились в Россию, чтобы воевать против Наполеона. В Петербурге был создан Российский комитет по немецким делам во главе с Г. Ф. К. Штейном, укомплек-

⁷⁰ Hexelschneider 1997. S. 244–245.

⁷¹ ПБ 2. № 397.



Бетховен. Обработка песни «Ихав козак за Дунай» (WoO 158).
Первая страница автографа

тован русско-немецкий легион, начата пропаганда среди немецких и австрийских солдат армии Наполеона, и т. д. — словом, как писал Варнхаген, «в деле России стали видеть также и дело Германии»⁷². Когда Варнхаген решил последовать примеру Штейна, война уже началась, и пробраться в Россию было практически невозможно, поэтому он смог присоединиться к русской армии лишь в 1813 году в Берлине.

Желание «разрушать злое и быть на высоте» охватило тогда в Австрии и Германии не только военных, но и людей совершенно мирного склада — обычных обывателей, ученых, поэтов, музыкантов. В армию или в народное ополчение всеми правдами и неправдами вступали люди, никогда раньше не державшие оружие. В главе «Штурм театрального Олимпа» упоминалось о целом ряде немецких женщин и девушек, проникавшими в действующие войска под мужскими именами — самый громкий резонанс имел подвиг Элеоноры Прохазки из Потсдама, которая погибла в бою в 1813 году. Тогда же пал на поле боя поэт Теодор Кёрнер, жених актрисы Антонии Адамбергер. Во время решающей схватки за Берлин в том же 1813 году король Пруссии Фридрих Вильгельм III опубликовал патриотическое воззвание «К моему народу», а в ряды местного ополчения встали ректор университета Фридрих Карл фон Савиньи (призвавший студентов последовать своему примеру) и поэт Ахим фон Арним, муж Беттины Брентано⁷³.

Вал войны покотился, таким образом, вспять, с востока на запад, от Москвы к Парижу. И хотя до окончательной победы было еще далеко, уже в 1812 году Европа жила ее предвкушением.

⁷² Подробнее см.: ПБ 2. С. 28–30.

⁷³ Древиц 1991. С. 98–99.

СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ

Вдохновенное предчувствие счастья, близкое к эйфории, сильнее всего ощущается в **Седьмой симфонии A-dur op. 92**, создававшейся Бетховеном в 1811–1812 годах. Рихард Вагнер назвал ее «апофеозом танца», но с неменьшим основанием Седьмую симфонию можно было бы назвать «симфонией победы» или «симфонией 1812 года». По своей заразительной энергетике она безусловно принадлежит к «нечетным» симфониям Бетховена, но, в отличие от Третьей, Пятой и Девятой, не содержит ни драматических коллизий, ни явной или подразумеваемой программы, ни притязаний на некую последовательно развивающуюся философскую концепцию.

Бетховен еще раз возвращается здесь к монументализированному гайдновскому циклу, оставленному, казалось бы, в прошлом после Четвертой симфонии. Масштабы Седьмой симфонии граничат с ампирной избыточностью, хотя нигде не перерастают в свойственную этому стилю импозитную декоративность. Хотя на слух Седьмая симфония кажется гораздо более массивной, чем Вторая (не говоря уже о Четвертой), состав оркестра здесь не выходит за рамки обычного классического: парный ансамбль деревянных духовых (без флейты пикколо и контрафагота), две валторны и две трубы (без тромбонов), литавры и струнные. Однако общий уровень динамики в ней значительно превышает обычные нормы. Он достигается не только за счет обильного и длительного использования нюансов *f* и *ff*, но и за счет более частых и продолжительных tutti (которые, впрочем, могут идти и на относительной тихой звучности), а также за счет более «увесистой» и густой инструментовки других мест, в которых играет не весь оркестр. Поэтому при анализе этой партитуры хочется оперировать такими понятиями, как яркость, плотность, масса, интенсивность — а не более естественными для классической музыки категориями (тематизм, гармония, форма, и т. д.).

Впрочем, все параметры классической композиции здесь также трактованы по-новому. Вступление превращается почти в самостоятельную часть в форме симфонической фантазии с длительными экскурсами в красочные медианты (C-dur и F-dur), причем эти эпизоды сопровождаются появлением самостоятельной и довольно протяженной темы церемонно-танцевального характера, не имеющей никаких очевидных связей с другими темами I части.

Бетховену и раньше доводилось писать обширные вступления, которые не столько экспонировали основную тональность, сколько создавали атмосферу напряженных и даже мучительных поисков истины (Четвертая симфония, Увертюры «Леонора» № 2 и № 3), но во вступлении к Седьмой симфонии сильное гармоническое напряжение вкупе с тематическим контрастом и ощущением грандиозных перемещений звуковых масс вовсе не таят в себе грядущих катаклизмов. В I части, словно в какой-нибудь симфонии Гайдна, между темами главной и побочной партии нет не только никакого конфликта, но даже явной грани, поскольку вся экспозиция пронизана острым остигнутым ритмом и охвачена непрерывным движением. Но на дворе — 1812 год, и Бетховен наполняет знакомую гайдновскую модель совершенно новым содержанием.



Фрагмент Allegretto из Седьмой симфонии. Автограф Бетховена

В первый и единственный раз во всем своем симфоническом творчестве он пишет главную тему I части в простой трехчастной форме, свойственной танцевальной музыке или, по крайней мере, формам рондо. По ритму и общему характеру эта тема напоминает тему финала Пятого концерта, написанного в форме рондо-сонаты. Тем самым с первых же тактов Седьмой симфонии создается праздничное настроение, располагающее к песням, танцам и хоровам — то есть к развитию «кругового» характера формы, основанного на измененных повторениях изначально заданного материала. Но, поскольку это все же не рондо, а сонатное allegro, принципы сонатности оказываются ведущими. Отсутствие тематических противопоставлений восполняется динамическими и гармоническими контрастами.

Побочная тема написана в *cis-moll*, стоящем на доминантовом басу, и оттого приобретает слегка венгерский характер; в обычной зоне перелома резко акцентируется трезвучие *C-dur* (тт. 136–141), поэтому путь к утверждению в заключительной партии традиционной доминантовой тональности *E-dur* оказывается далеко не ровным и не гладким. В репризе побочная партия перемещается в *a-moll*, а «сдвиг» происходит на трезвучии *F-dur* (тем самым как бы разворачивается во времени идея, обещанная во вступлении: *A — C — F — A*). Аналогично построенным гайдновским экспозициям зачастую свойственна неистощимая изобретательность в деталях, но подобная гармоническая логика, словно бы испытывающая форму на прочность, им чужда.

Самая знаменитая часть Седьмой симфонии — Allegretto *a-moll*. Она стала настолько популярной, что ее нередко изымали из этой симфонии и вставляли, например, во Вторую (как в Париже в 1828 году), публиковали отдельно, использовали как тему для вариаций («Вариации на возвышенное Andante из

новой большой симфонии Бетховена» аббата Йозефа Гелинека, 1816), подтекстовывали и т. д.⁷⁴.

При всей своей неотразимой пленительности эта музыка очень необычна. Сумрачная суровость Allegretto вызывает ассоциации со скорбным шествием⁷⁵, однако сравнение этой части с траурными маршами Бетховена из Сонаты оп. 26 и «Героической симфонии» показывает, что этот жанр присутствует в Allegretto лишь в качестве аллюзии. Темп Allegretto совершенно не характерен для траурных маршей — не только потому, что слишком подвижен, но и потому, что изначально обладает иной семантикой, свойственной скорее музыке если не шутиwego, то «простодушного», иногда народного, склада. Тональность a-moll также типична для произведений скорее меланхолических, нежели трагедийных. Да и присутствующая здесь свободная вариационность присуща, опять-таки, не маршу, а музыке в народном духе.

A	B	A'	B'	Coda = A''
Вступление, Тема (простая двухчастная форма) и Вар. 1–3	Простая двух- частная форма и Переход	Вар. 4, Связка, Вар. 5 (фугато), Вар. 6 (непол- ное проведе- ние), Связка	Период и Переход	Вар. 7 и Заключение
a-moll	A-dur — C-dur	a-moll	A-dur	a-moll

Тематизм основной части Allegretto содержит в себе нечто славянское и, пожалуй, даже украинское. Разбирая Квартет оп. 59 № 3, я упоминала о том, что тема будущего Allegretto из Седьмой симфонии появилась еще в 1806 году перед эскизами Andante этого Квартета; К. Шёневольф обращал внимание и на то, что Карл Черни определял тему Allegretto из Седьмой симфонии как «русскую»⁷⁶. Возможно, существует определенная связь между этой темой и песней «Ихав козак за Дунай», известной Бетховену еще по сборнику Львова, но вновь привлечшей его внимание после публикации немецкого перевода Тидге. Эти ассоциации заметнее не в лапидарной теме, а в вариациях, где к теме присоединяется выразительный мелодический контрапункт, который так и хочется назвать подголоском и который играет роль второй темы (как в теме финала «Героической симфонии»).

162 (a)



⁷⁴ КНВ. S. 261. Пример из более поздних произведений — «Воспоминание о Бетховене: Большая фантазия для фортепиано на тему из Седьмой симфонии» Сигизмунда Тальберга (1830).

⁷⁵ МФРБ. С. 215.

⁷⁶ Schönewolf 1961. S. 343.

162 (6)

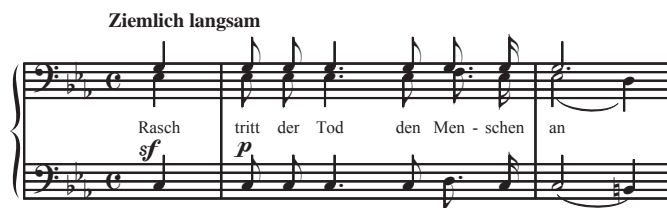
arco

1. I - хав ко - зак за Ду - най, ска - зав: "Дів - чи - но, про - щай
 2. Бі - лых ру - чок не ла - май, яс - ных о - чей не сти - рай,

Поразительные находки содержатся и в оркестровой ткани Allegretto. Она открывается и завершается одним и тем же «повисшим в воздухе» квартсектаккордом в исполнении гобоев, кларнетов, фаготов и валторн. Сама эта инструментовка заключает в себе намек на тембр органа или духового оркестра, что вызывает церемониальные ассоциации. Но далее вплоть до последних тактов второй вариации все духовые молчат, зато тема постепенно поднимается из самого низкого регистра струнных (альты, виолончели и контрабасы) в более высокий. При анализе других симфоний Бетховена мы говорили о том, что именно у него появилось обыкновение поручать главные темы низким струнным, чего никогда не делали другие венские классики и лишь изредка практиковали современные ему французские композиторы. Вспомним, что в Andante Пятой симфонии тему также начинали альты и виолончели в сопровождении контрабасов *pizzicato*. Но в Пятой симфонии рельефная мелодия, играемая альтами и виолончелями в унисон, воспринималась как высказывание некоей героической сверхличности. В Allegretto из Седьмой симфонии, напротив, создается ощущение пения мужского хора, поначалу лишенное всякой личностной экспрессии и представляющее собою не мелодию с сопровождением, а единую гармоническую последовательность. Это не хорал и не народная песня, а нечто подобное глюковским хорам в «античной» силлабической манере (хор фурий в «Орфее и Эвридике», хоры жриц в «Ифигении в Тавриде»). В творчестве самого Бетховена аналогию всем этим примерам, включая тему Allegretto, составляет «Песня монахов» для трех мужских голосов WoO 104 на стихи Ф. Шиллера («Внезапно смерть настигает человека»), написанная 3 мая 1817 года по поводу неожиданной кончины близкого друга Бетховена Венцеля Кrumpholtz.

Возможно, вполне правы исследователи, связывавшие ритмику Allegretto с античными поэтическими метрами, безусловно известными Бетховену

163



из теоретических трактатов его времени⁷⁷. Поэтому и траурность, и явственная народность характера Allegretto объединяет общий знаменатель — намек на архаику, когда государственная церемония и народный обряд могли составлять неразделимое целое.

Две заключительные части Седьмой симфонии не содержат никаких мрачных оттенков. В них господствует праздничная атмосфера, и все имеющиеся здесь тематические, динамические, тембровые и гармонические контрасты, порой весьма сильные, напоминают игру ослепительно ярких красок и резких теней.

III часть обозначена как Presto, без конкретизации жанра, но в данном случае вполне уместно называть ее скерцо. Ее трех-пятичастная форма обычна для аналогичных частей в бетховенских произведениях центрального периода; своеобразие же заключается в нарочито пестром тональном плане, медиантовая логика которого, впрочем, была обозначена уже во вступлении к I части: тональности разделов A и B соотносятся как F-dur и D-dur, причем первый период раздела A заканчивается в A-dur, а середина содержит возвратный ход через D-dur, C-dur и B-dur. В силу такой гармонической организации литавры в этой части имеют не встречавшуюся у предшественников Бетховена настройку в нижнюю сексту: F — A.

Скерцо содержит некоторые параллели с аналогичной частью Шестой симфонии, но пасторальность составляет здесь лишь одну сторону содержания и представлена скорее намеками (тональность F-dur, рельефно выделенные краткие soli деревянных духовых, бурдонное сопровождение темы Трио). Перед нами не зарисовка из быта простодушных поселян, а картина многолюдных гуляний под открытым небом, где можно мельком встретить кого угодно, от изящных аристократов до пестро наряженных простолюдинов, и где то и дело слышатся раскаты звонкого смеха, остроумные реплики, шутки и зовы, а временами (в трио) все эти звуки перекрываются музыкой духового оркестра с отзвуками эхо.

Считается, что в теме трио Бетховен использовал мелодию нижнеавстрийской народной песни⁷⁸, и это похоже на правду: простая квадратная структура, диатоничность, гармоническая устойчивость и бурдонное сопровождение выдают если не прямую цитату, то очень точную стилизацию. Однако эта стилизация не распространяется на динамику, проходящую путь от начального *p* к оглушительному *ff* в репризе, на инструментовку, содержащую

⁷⁷ См.: Bauer 1958.

⁷⁸ Schönewolf 1961. S. 345.

множество свежих деталей, и на прочие параметры музыкального развития. Так, начальная секундовая попевка «народной» темы сразу же выделяется как лейтинтонация и превращается в остинатную фигуру, особенно рельефную в исполнении валторн (середина раздела и переход к главной теме). Для народного музицирования и даже для профессиональных ансамблей духовой музыки такие изыски были нетипичны. Превращение же немудреной песенки в торжествующий победный гимн (т. 208) можно истолковать в символическом смысле.

Вообще, вопреки очевидной бытовой основе тематизма всех частей Седьмой симфонии, никогда не было недостатка в ее символических интерпретациях, и хотя они оказывались порою очень различными, само их существование говорит о том, что, в отличие от простодушной жанровости Лондонских симфоний Гайдна, Седьмая симфония Бетховена заключает в себе некое «второе дно». Нередко ее образный строй вызывал ассоциации с античностью, причем финал трактовался то как «вакханалия», то просто как «празднество» — свадебное, военное, общенародное и т. д.⁷⁹

Жанр финала — уже не просто танец, в котором соблюдаются определенные фигуры и манеры, а безудержный и вызывающе бесцеремонный пляс. Фольклорный колорит финала не вызывает сомнений, но конкретные его трактовки расходятся, и каждый слышит здесь что-то свое, интерпретируя главную тему то как «венгерскую» (Т. Хельм), то как «ирландскую» (Дж. Гроув), то как «славянскую» и даже «русскую» (К. Шёневольф)⁸⁰. Более однозначен цыганско-венгерский характер побочной темы, написанной, как и аналогичная тема I части, в «экзотической» тональности *cis-moll* и содержащей синкопы, характерные для музыки в стиле вербункош, знакомому нам по рапсодиям Листа.

Вполне возможно, что для самого Бетховена точная национальная идентичность тематизма Седьмой симфонии была не очень важна. Значение имела сама концепция этой симфонии как утопического «хора народов», восходившая не только к живым впечатлениям от событий 1812 года («разрушайте злое и будьте на высоте»), но и к многолетним занятиям Бетховена народными песнями, прежде всего русскими (в 1806 году) и британскими, что не могло не обострить его восприятие фольклора других культур, почувствовав отличие австрийской музыки от венгерской, венгерской от польской, и т. д.

Подобная творческая ассимиляция фольклора присутствовала и в творчестве Гайдна, однако старший мастер не придавал этому той символической нагрузки, которая несомненно присутствует в Седьмой симфонии Бетховена. Если в эпоху Барокко в ходу было аллегорическое понятие «концерта наций» и практиковалось объединение в одном произведении музыки в различных национальных стилях, остававшихся при этом четко различимыми (опера-балет «Галантная Европа» Андре Кампра, Трио-соната «Нации» Франсуа Купе-

⁷⁹ Ряд подобных трактовок Седьмой симфонии собран в статье А. Ритмюллера: череда античных ритуалов (О. Найтцель), «сельская свадьба» (О. Николаи), «рыцарское празднество» (Л. Ноль), сцены из «Годов учения Вильгельма Мейстера» Гёте (А. Шеринг) и др. См.: BISW II. S. 60.

⁸⁰ BISW II. S. 51; Schönewolf 1961. S. 346.

рена и др.), то у венских классиков преобладали интегрирующие тенденции, и даже буквально цитируемые в симфониях и квартетах народные темы трактовались как «общечеловеческие», а не специфически национальные. В эпоху наполеоновских войн категория общечеловеческого соединилась с категорией национального через категорию народного. Последнее стало не только стилевым, но и идеологическим понятием. И если раньше музыка в народном духе обычно связывалась преимущественно с пасторальностью и танцевальностью, то теперь она стала наделяться иным смыслом. Именно это происходит в Седьмой симфонии, пафос которой оказывается совсем иным, чем пафос симфоний Гайдна — вопреки формальному сходству.

Данный пример наглядно показывает нам как непрерывность развития классической традиции от Гайдна и Моцарта к Бетховену, так и те границы, перейдя которые, классика перестает быть классикой. Седьмая симфония — безусловно пока еще классика. Несмотря на явную экстремальность многих ее параметров (гармония, динамика, ритмика, оркестровка), в ней господствует объективный тон. Независимо от того, согласимся ли мы трактовать ее как «симфонию победы» и «хор народов» или не согласимся, ясно одно: в этой симфонии нет ни романтической коллизии «Я» и «Они», ни романтического же любования родным или неродным фольклором, ни величественных картин прошлого.

Если понимать слово «кризис» не как выражение упадка и распада, а как достижение некоей кульминационной точки развития, за которой начинается либо небытие, либо некая иная реальность, то это слово применимо к обоим симфониям Бетховена, писавшимся в 1812 году — и к масштабной и громогласной Седьмой, и к изысканной и почти камерной Восьмой. Обе они сочинялись на излете классического симфонизма, и недаром их отделяет от последней, Девятой, красноречивая пауза в двенадцать лет.

ПОСТКЛАССИЦИЗМ: ВОСЬМАЯ СИМФОНΙΑ

Внутренняя тема **Восьмой симфонии F-dur op. 93** — диалог Бетховена с классикой XVIII века. Этим она напоминает симфонический дебют мастера. Но модус диалога здесь ощутимо другой. В Первой симфонии тон был задиристо-полемиическим; сама демонстративная образцовость сонатного Allegro, полифонических изысков Andante и виртуозно-легкого финала выглядела несколько вызывающей (наподобие легендарной реплики Корреджо, впервые увидевшего росписи Рафаэля в Ватикане и якобы воскликнувшего: «Anch' io sono pittore!» — «Я тоже художник!»)⁸¹. В Восьмой симфонии диалог с Гайдном и Моцартом окрашен в шутливо-иронические, но притом ностальгические и любовные тона.

Стилизация ли это?

Термин «стилизация» чаще всего используют по отношению к музыке XX века, но сам этот прием не был редкостью и прежде, в том числе в

⁸¹ Бетховен знал эту легенду и цитировал приведенный возглас в письмах (см.: ПБ 3. № 1019).

XVIII веке, когда существовали четкие понятия о разных «стилях», и композиторы этим эффективно пользовались. Как минимум три основных стиля можно выделить в Мессе h-moll И. С. Баха (архаизирующий «старинный стиль», свободный стиль барочной полифонии и «театральный стиль»); примерно так же обстоит дело в Мессе c-moll и Реквиеме Моцарта. Глюк стилизовал обработки протестантских хоралов, создавая «древнегреческие» культовые песнопения в «Ифигении в Авлиде» и в «Ифигении в Тавриде»; чрезвычайно широка стилистическая палитра в поздних операх Моцарта. Однако во всех указанных случаях стиль использовался как знак, а не как сфера художественного диалога. Тот же Моцарт, стилизуя в дуэте латников из «Волшебной флейты» баховскую хоральную прелюдию, вовсе не ностальгировал по эпохе Барокко, не иронизировал над ней и не подчеркивал дистанцию между «старым» и «новым» — просто ему требовалось подчеркнуть крайнюю серьезность испытания, ожидающего героев.

В Восьмой симфонии Бетховена эстетическая ситуация ощутимо меняется. Классический стиль становится здесь объектом почти постмодернистской саморефлексии и самоиронии, однако без свойственной постмодернизму нигилистической тяги к саморазрушению. Напротив, Бетховен вроде бы тщательно сохраняет и даже реставрирует форму и содержание раннеклассической симфонии — да только пользуется при этом самыми современными методами, которые сводят на нет эффект достоверности.

Я бы предложила называть это явление *постклассицизмом* (по аналогии с постмодернизмом). Использовать термин «неоклассицизм» по отношению к произведению, написанному в 1812 году, было бы искусствоведческим анахронизмом, но в то же время ясно, что Восьмая симфония не просто находится в русле венско-классической традиции, а самым активным образом эту традицию переосмысливает и переакцентирует.

Здесь происходит прощание Бетховена с XVIII веком, а заодно и с собственной молодостью, которая вдруг — почти в одночасье — оказалась далеко в прошлом. В 1812 году произошел решающий сдвиг в самоощущении мастера, который довольно долго мыслил себя молодым и воспринимался окружающими именно в этом качестве (роль возмутителя спокойствия связывалась, прежде всего, с юношеской агрессивностью, которой у Бетховена хватало и в житейских, и в художественных проявлениях). Но, как уже упоминалось, в 1809 году, после смерти своих учителей, Гайдна и Альбрехтсбергера, он неожиданно обрел то, к чему изначально стремился: стал бесспорным главой венской классической школы и признанным мэтром в глазах молодежи. И пусть он так и не получил вожеленного звания придворного капельмейстера — это уже не имело значения: в глазах современников он сделался первым лицом музыкальной «империи».

Доминирующее положение в неписанной иерархии «братства в Аполлоне» отнюдь не вызывало у Бетховена прилива гордыни. Даже напротив: если когда-то у Гайдна были основания с горьковатой иронией именовать своего

строптивного ученика «великим Моголом», то с годами становилось все меньше и меньше оснований обвинять его в заносчивой непочтительности к старшим. В письме к Бессмертной возлюбленной есть удивительный фрагмент: «...повсюду я преследуем расположением людей, которое, мне думается, я столько же мало стремлюсь заслужить, сколь мало его и заслуживаю. Унижение человека перед человеком больно меня ранит. И когда я себя рассматриваю во взаимосвязи со вселенной, то что же представляю собой я и что — тот, кто наречен величайшим?»... Десять дней спустя после написания этого письма Бетховен, отвечая на трогательное выражение восторгов со стороны некоей гамбургской девочки Эмили М. (фамилия ее осталась неизвестной), писал: «Не срывай лаврового венка с Генделя, Гайдна, Моцарта. Им он принадлежит, мне — еще нет». И далее: «...не ограничивайся только упражнениями в искусстве, а старайся вникать в его внутренний смысл; оно того заслуживает. Ибо только искусство и наука возвышают людей до Божества. <...> Истинному артисту чужда гордость. Увы, он видит, что у искусства нет границ; он смутно чувствует, сколь далеко ему до цели, и даже вызывая, быть может, восхищение других людей, сам-то он печалится о том, что не дошел туда, куда путь ему, словно далекое солнце, освещает высший гений»⁸².

Можно предположить, что, обращаясь к ребенку (а Эмили было предположительно лет 10–12, коль скоро композитор обращался к ней на «ты»), Бетховен счел необходимым придать своему письму определенную назидательность. Но это не совсем так: сходные высказывания имеются и в других письмах Бетховена, написанных в разные годы и обращенных к разным людям — следовательно, перед нами важные константы его мировоззрения. И всякий раз мотив смирения возникает из религиозных представлений о божественной сути искусства. Не случайно в последнее десятилетие жизни Бетховен трижды кладет на музыку и неоднократно вспоминает в своих рассуждениях известный афоризм Гиппократа «*ars longa, vita brevis*»⁸³ — после 1812 года у него резко обостряется ощущение ограниченности и быстротечности отпущенного ему времени. Отчасти и поэтому мы называем 1812 год кризисным: в творческом смысле он — солнечная вершина, но с этой вершины уже виден закат, в том числе и прежде всего — закат великой эпохи...

Возможно, в Восьмой симфонии впервые появился тот стилизованный образ галантного XVIII века, который впоследствии отозвался и в «Пиковой даме» Чайковского, и в Четвертой симфонии Малера, и в «Классической симфонии» Прокофьева. Бетховен словно бы сознательно изъяс из созданной

⁸² ПБ 2. № 398. — Письмо от 17 июля 1812 года.

⁸³ Каноны WoO 170 (1816), WoO 192 (1825), WoO 193 (1825). Этот афоризм древнегреческого врача получил распространение в латинском переводе Сенеки; в полном виде он гласит: «Жизнь коротка, наука обширна, случай шаток, опыт обманчив, суждение затруднительно» (Бабичев — Боровский 1998. С. 863). В 9-й разговорной тетради (март 1820) Бетховен выписал из какого-то источника следующее рассуждение: «Говорят, что искусство долговременно, а жизнь коротка. — Только жизнь долговременна, а искусство быстротечно, и если его дыхание поднимает нас до богов, — все же оно — дар мгновения» (ВKh I. S. 326).

здесь картины те стороны Века Просвещения, которые этому образу как-то противоречили («Бурю и натиск», сентиментализм, революционность, рыцарскую героику, философию и натурфилософию). Вероятно, поэтому в симфонии нет не только медленной части, но даже ни одного медленного раздела, а лирика тщательно «спрятана» внутрь шуток, игры, карнавала.

Игра со стилем происходит в Восьмой симфонии по правилам логики парадоксов: всё старомодное оказывается на самом деле утонченно модернистским, а всё ультрасовременное настолько естественно вписано в контекст традиционности, что обычный слушатель даже не замечает подвоха.

Так, главная партия I части, менуэтная по жанру, настолько вызывающе классична, что обходится без единого субдоминантового аккорда (таких тем у венских классиков нужно еще поискать), однако модуляция в связующей партии направляется в сторону двойной субдоминанты (Es), чего в типовой классической форме быть никак не должно (у Бетховена, правда, бывало). Побочная тема, по-гайдовски забавная и по-моцартовски грациозная, начинается в D-dur — это медиантовое соотношение типично для позднего Бетховена и зрелого Шуберта, но абсолютно невозможно для Гайдна и Моцарта. Впрочем, как и положено нормальной классической экспозиции, всё заканчивается в доминантовой тональности, утверждаемой с несколько преувеличенным энтузиазмом. Реприза, начинающаяся оркестровым tutti — норма классического стиля, однако проведение мелодии в партии виолончелей и контрабасов — черта сугубо бетховенская; таких реприз в раннеклассических симфониях не бывало.

Заслуживают пристального внимания и кадансы, завершающие все части симфонии. В классическом стиле логическая и коммуникативная функция заключительного каданса как четкого окончания музыкальной мысли была настолько важна, что порицать использование здесь самых расхожих клише никому не приходило в голову. Мастера средней руки вовсе не задумывались об индивидуализации кадансов; гении же порой умели извлечь особый смысл даже из банальности (так, моцартовская фортепианная Фантазия c-moll KV 457 завершается целым набором общеизвестных кадансовых формул, усугубляющих своей роковой нейтральностью трагический смысл произведения). Завершиться тихо, незаметно и неопределенно классическое произведение до Бетховена не могло, да и у него «исчезающие» окончания появлялись большей частью в камерной музыке, особенно фортепианной. Рассеиванием звуковой материи заканчиваются лишь траурный марш из «Героической симфонии» и увертюра «Кориолан». Но ни одно из бетховенских симфонических сонатных *allegri* не завершается так, как I часть «неоклассицистской» Восьмой симфонии: красочный мир этой части словно бы блекнет и истаивает в воздухе. Лишаются плоти и струнные (*pizzicato*), и духовые (даже трубы и валторны играют *piano*), тонический аккорд F-dur сжимается в едва различимую точку (*pianissimo* духовых и литавр) — и вдруг, совершенно неожиданно, в последних двух тактах у струнных легкой тенью проносится главный мотив, сопровождаемый столь же таинственно улетающей ввысь фанфарой духовых. Логика, ритм, оркестровка и динамика окончания I части Восьмой симфонии

уже не укладываются в рамки классического стиля, хотя и не содержат в себе ничего романтического.

В других случаях явной гиперболой оказывается преувеличенная шумность или помпезность каданса. Это особенно заметно в *Allegretto scherzando*, где заключительный каданс (тт. 79–81) словно бы высмеивает ставшее к тому времени дежурным приемом итоговое *crescendo* в итальянских ариях и финальных ансамблях оперы-буффа⁸⁴. Но если в опере такие нарастания образуют большие «волны», то здесь переход от *pp* к *ff* охватывает всего три такта.

Нарочито утрировано обрамление первого раздела *Tempo di Menuetto*: распространившийся на два с лишним такта фанфарный и грузно акцентированный затакт к совсем не притязающей на царственный блеск извилистой теме — и официозно-широковещательный заключительный каданс с унисонными возгласами труб и валторн, которым для большей помпы приданы литавры. Самое замечательное, однако, наступает чуть дальше: за вереницей нескончаемых реверансов следует отнюдь не героический, а «женский» каданс на слабой доле с задержанием, таким же растянутым, как начальный затакт.

164 (a) Окончание



164 (б)

Начало



Подобные примеры явно иронического обыгрывания идиом классического стиля щедро рассыпаны во всей партитуре Восьмой симфонии.

Концентрация всевозможных шуток достигает наивысшей плотности, вероятно, в *Allegretto scherzando*. Парадоксально уже сочетание функций, которые эта музыка должна выполнять: медленная часть и скерцо одновременно. Нельзя сказать, что подобного у венских классиков никогда не бывало. Так, Гайдн в некоторых симфониях («Парижских» и «Лондонских», рассчитанных на широкий круг слушателей), старался придавать медленным частям «нескучный» характер, сочиняя их в умеренных темпах и порой насыщая юмористическими деталями. У Бетховена такое тоже иногда случалось — в какой-то мере в *Andante* из Первой симфонии, но более ощутимо в камерной музыке (Квартет op. 18 № 4, Соната op. 31 № 3). И все же *Allegretto* Восьмой симфонии, благодаря своей смысловой многослойности стоит особняком.

Начало главной темы *Allegretto* вызывает ассоциации с *Andante* из гайдновской «лондонской» Симфонии № 101, получившей именно из-за этой части неавторское название «Часы».

⁸⁴ А. Д. Улыбышев, конечно, ошибался, считая это окончание пародией на Россини (в 1812 году Бетховен вряд ли вообще слышал это имя), но насмешка над оперными штампами налицо. См.: Oulibischeff 1857. P. 242.

165 (a)

Бетховен

Allegretto scherzando $\text{♩} = 88$

V-ni

pp

Fag., V-ni II

165 (6)

Гайдн

Andante

V-ni I

Fag., V-ni II

p

dolce

Bassi

Но это сходство лишь доказывает величину расстояния от классической модели до ее постклассицистской парафразы. Тема Гайдна прочно стоит на тоническом трезвучии; мы ясно слышим мелодию и аккомпанемент. Бетховен гармонизует свою тему квартсекстаккордом, а поскольку он берется едва слышно (*pp*), то тема возникает как бы ниоткуда и словно бы висит в воздухе вместо того, чтобы «шагать» по земле. У Гайдна мерно «тикающие» терции исполняются двумя фаготами и *pizzicato* вторых скрипок и басов; звук при этом получается достаточно увесистым и темноватым по тембру — если это и «часы», как казалось тогдашней публике, то, скорее всего, солидные, напольные, с внушительным маятником и басовитым тоном. Бетховен поручает «тиканье» деревянным духовым (без флейт) и валторнам, лишая тембровую краску однозначности и не дублируя голосов аккорда (кроме звука *f*, который играют первая валторна и второй кларнет). Отсчет времени дематериализуется, лишаясь конкретных бытовых ассоциаций.

Не следует, конечно, думать, будто *Andante* из симфонии Гайдна менее изысканно, чем бетховенское *Allegretto*. Гайдн словно бы говорит слушателям: поглядите, как красиво и просто, а сейчас я вам покажу, какие богатства отсюда можно извлечь. У Бетховена, при всей «игрушечности» стилистики *Allegretto*, изначально господствует другая логика. Его музыка не развивается от простого к сложному, она изначально сложна и гармонически, и темброво, и жанрово, и ритмически.

Если взглянуть на партитуру, нетрудно заметить, что мелодия идет несколько вразрез с таковыми чертами, поскольку реплики басов нарушают симметричное строение фраз. Между тем, как явствует из эскиза, первоначальное строение темы было более простым, хотя также неквадратным⁸⁵.

Введение второго участника диалога привело к образованию причудливой структуры: 1+2+1, 3+2, не имеющей аналогов среди классических тем,

⁸⁵ Пример из «Петтеровской книги» эскизов приводится по: John 1984. S. 175.

поскольку на самом деле речь должна идти о тактовой переменности, причем также нерегулярной: 3, 2, 2, 3, 2, 3, 2.

166

Эскиз



167

Метрическая структура темы



Дуэт сопрано (первые скрипки) и баса (виолончели и контрабасы) — прием из арсенала оперы-буффа. В музыке Allegretto можно расслышать и комические пикировки персонажей (т. 10 и далее), и вспышки показной ярости (тт. 23, 25 и аналогичные им), и льстивое примирение (тт. 30–31), и насмешливое передразнивание (переход к репризе). Более того, реприза этой миниатюрной сонатинной формы (нередко трактуемой как сонатная без разработки) украшена колоратурами «героини», что тогда еще случалось в оперной практике.

С Allegretto из Восьмой симфонии связана одна из легенд бетховенистики, созданная Антоном Шиндлером. Последний утверждал, что в главной теме этой части композитор использовал свой канон «Та-та-та» (WoO 162), якобы сочиненный им в честь метронома, изобретенного Иоганном Непомуком Мельцелем. Вплоть до конца XX века этот рассказ считался правдоподобным, хотя еще Тейер обращал внимание на хронологические несообразности, приписывая их, впрочем, плохой памяти биографа. Однако в 1979 году английский музыковед Стенли Хоуэлл выступил с предположением о том, что канон «Та-та-та» не только не мог появиться на свет раньше Восьмой симфонии, но и вообще не являлся сочинением Бетховена, а был позднее сокомпонован самим Шиндлером⁸⁶. Эта фальсификация долгое время не вызывала сомнений

⁸⁶ Статья Хоуэлла «Beethoven's Maelzel canon: another Schindler forgery?» была напечатана в 1979 году (The Musical Times. 1979. P. 987–990) и перепечатана с дополни-

не только потому, что Бетховен и вправду одобрял изобретение Мельцеля и любил приятно удивлять своих друзей канонами в их честь, но еще и потому, что в Allegretto Восьмой симфонии действительно слышится нечто подобное стуку метронома. Однако это впечатление поверхностно и обманчиво; реальность оказывается куда более сложной.

Можно сказать, что здесь композитор проводит различные эксперименты со временем: оно то механически отсчитывается, раскладываясь на ровные шестнадцатые, то членится на прихотливо неравные отрезки (структура главной темы), то меняет меру исчисления (скрытые перемены размера), то смещается относительно воображаемой оси (синкопы с лигатурами в тт. 37–39 и 70–73). В последнем случае ритмические слои образуют многоуровневую систему, заставляющую почти забыть об общем знаменателе.

168 (a) 168 (б)

168 (в)

168 (г)

168 (д)

ями в 1984 году на немецком языке (Howell 1984). Доводы исследователя заключались вкратце в следующем. Первую публикацию канона осуществил в 1844 году сам Шиндлер; причем позднее при описании истории создания канона неоднократно менял детали своей версии, указывая то иной год, то иных свидетелей. Автографа канона не существует, не упоминается он ни в письмах, ни в разговорных тетрадах Бетховена — ни, что симптоматично, в документах Мельцеля, который должен был быть лично заинтересован в его распространении.

Ритм субмотивов	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	а)
Ритм гармонии	2			2		2		2		2	б)
Ритм мелодии			5				5				в)
Общий метр					8						г)

В конце *Allegretto* время вдруг резко ускоряет свой ход (выписанное *ac-cellerando* в последних тактах) — и оказывается в итоге величиной такой же относительной, как и выглядевшие в XVIII веке неизбежными постулаты ньютоновской механики. Острые бетховенской иронии направлено на обыгрывание типичных ритмических характеристик классического стиля: квадратной периодичности (которая здесь отсутствует), остинатности (измельченной до атомов в заключительном кадансе), разного рода регулярности и симметрии. Однако, при всей изощренности музыкальной мысли, музыка *Allegretto* вовсе не выглядит сложной. Неискушенный слух уловит в ней легкий дух XVIII века, который с точки зрения людей, переживших эпоху революций и войн, выглядит таким беззаботным и невсамделишным.

Менуэт углубляет это ощущение. Собственно, само возвращение в цикл «короля танцев и танца королей» являлось своего рода актом реставрации — столь же вызывающе демонстративным, как и введение в симфонический цикл скерцо в начале 1800-х годов. Бетховен, как всегда, выбивается из общего строя, но притом исключительно точен в выборе терминов. Он называет часть не «Menuetto», а «Tempo di Menuetto».

Этот словесный нюанс рассчитан на понимание посвященных. Композитор обычно ставил подобные обозначения, сочиняя музыку в характере менуэта, но не в традиционной для менуэта сложной трехчастной форме с трио. Здесь же форма совершенно обычная, со всеми надлежащими повторами разделов. Значит, дело не в форме, а в замысле. Перед нами не собственно менуэт, а скорее воспоминание о менуэте — настолько яркое и живое, что его можно принять за реальность, однако никакой реальности не соответствующее.

В начальных тактах Бетховен апеллирует к бытовавшему тогда обычаю открывать бал звуками труб. Правда, роль труб здесь исполняют струнные с фаготами, играющие начальную фанфару, но смысл этого знака очевиден: раскрываются двери, и нарядная публика устремляется в богато украшенный зал⁸⁷. Само это начало включает в себе яркую театральность, однако, помимо вступительных и заключительных тактов первого раздела, музыка менуэта лишена внешней помпезности. Непрерывное волнообразное колыхание восьмых намекает скорее на лендлер (танец тогда еще неформальный и не во всяком светском обществе принятый), чем на чинный придворный менуэт XVIII века. Мелодия изобилует чувственными завитками (быть может, чуть-чуть аффектированными), а течение танца оказывается столь спонтанным,

⁸⁷ Карл Непф приводил рассказ о забавном случае, произошедшем в Магдебурге во время первого исполнения там увертюры «Леонора». Когда в кульминационный момент за сценой раздался сигнал трубы, слушатели поднялись с мест, приняв это за сигнал к началу бала, обещанного по окончании концерта (Nef 1928. S. 240).

что нарушается даже метрическая сетка: трехдольность в какой-то момент разрезается на двухдольные фразы (тт. 19–22). Еще раз этот невольный сбой происходит в заключительных тактах первого раздела при обмене прощальными комплиментами между струнными и духовыми (тт. 40–42). Конечно, и в менуэтах Гайдна и Моцарта подобные игры с ритмом и метром были отнюдь не редкостью, но здесь этот «лирический беспорядок» находится в явном противоречии с церемонно-этикетным обрамлением, создавая своего рода эстетический оксюморон.

Еще более удивительно трио с его демонстративно антиклассической инструментовкой: мелодию начальной темы исполняют две валторны, а фигурацию играют виолончели, сопровождаемые гулкими *pizzicato* контрабасов. Инструментовка довольно рискованная, способная легко превратиться в гротеск при неловком исполнении. Но, видимо, Бетховену нужно было именно это сочетание тембров — темноватое, глуховатое, несколько утробное, интригующее своей неясностью. Зато как изысканно звучит присоединившийся к этой группе во втором предложении элегантный кларнет с его белькантовым группетто! Как волнующе поет чуть далее хор скрипок и альтов! Из обстановки пышного бала мы вдруг переносимся в атмосферу гуляний в венских парках «на прекрасном голубом Дунае». Никаких пудренных париков и громоздких кринолинов тут уже нет, да и о чинной этикетности никто не вспоминает: реплики во втором разделе трио возникают совершенно спонтанно, настроения мгновенно меняются; блики свежих гармонических красок (с-moll, As-dur) создают трепетно мерцающий колорит. Флиртующая компания (две валторны и кларнет) настолько увлечена разговором, что словно бы утрачивают его нить — тематическая реприза отсутствует, однако лейтмотив трио, предвосхищающий будущий мотив волшебного рога Оберона из последней оперы Вебера (1826), спускается в глубины подсознания — в партии контрабасов и фагота, где приобретает характер оstinato.

169 (a) Бетховен



169 (б) Вебер



Существует мнение, что в трио Бетховен мог воспользоваться мелодией из своего юношеского менуэта (Дуэт для двух флейт WoO 26, 1792)⁸⁸. Не исключено, что это всего лишь бессознательное совпадение, а не преднамеренная автоцитата. Но в любом случае сравнение двух тем, 1792 и 1812 годов, поучительно.

⁸⁸ См.: Ibid.

170 (a)

WoO 26



170 (6)

Tempodi Menuetto

Холодноватая грация двух флейт и строгость мелодических очертаний превратились двадцать лет спустя в нечто иное, куда более приземленное, но в то же время несравненно более живое и волнующее. Если прибегнуть к аналогиям с живописью, то можно сказать, что письмо мастера утрачивает здесь классицистскую четкость рисунка и локальную определенность колорита; мазки его кисти приобретают свободу и изысканность, напоминающую нам, с одной стороны, о мерцающей загадочности галантных празднеств Антуана Ватто, а с другой стороны, предвосхищают воздушную манеру импрессионистов.

Симфонические менуэты Гайдна и Моцарта были порой не менее замечательными в колористическом и гармоническом отношении. Так, в гайднов-

ских ранних Симфониях № 6–8 («Утро», «Полдень», «Вечер») в трио менуэтов солируют самые неожиданные инструменты в самых причудливых сочетаниях — фагот и контрабас (в № 6), валторны и контрабас (в № 7), собственно контрабас (в № 8). Но, как правило, образный смысл таких менуэтов был более однозначным, и на особую глубину они не претендовали. Знал ли Бетховен эту очаровательную музыку — трудно сказать, поскольку она была написана еще в начале 1760-х и рассчитана на камерный оркестр капеллы Эстергази. Но и в заведомо известных Бетховену Лондонских симфониях Гайдна такие примеры тоже есть, причем тоже в трио менуэтов: в Симфонии № 101 («Часы») резвится буффонная парочка — флейта и фагот; в Симфонии № 95 щеголевато витийствует солирующая виолончель. Однако Бетховен ставит перед собою другие задачи, чем Гайдн, который где-то хотел сделать приятный сюрприз князю, где-то порадовать оркестрантов, а где-то — не дать ослабнуть вниманию публики. Трудности, которые в трио менуэта Восьмой симфонии приходится преодолевать валторнистам и виолончелистам, вовсе не компенсируются эффективностью исполняемых пассажей. Для композитора важно общее впечатление волнующей странноватости, которое рождается при звучании трио. Здесь словно бы уже витают образы всей романтической музыки мечтательно-вальсового характера от Шуберта и Штрауса до Брамса и Малера. Поэтому трио менуэта — раздел, который почти в любой классической симфонии играл сугубо вспомогательную роль — превратилось в лирическую сердцевину всего цикла. Ведь ни в одной из прочих частей Восьмой симфонии ничего подобного нет; везде доминирует атмосфера игры и шутки.

Это прямо относится и к блистательному финалу, написанному в уникальной форме двойной рондо-сонаты.

Экспозиция	Разработка 1	Реприза 1	Разработка 2	Реприза 2
Гл. Поб.		Гл. Поб.		Гл. Поб.
F — As / C	g, d, a	F — Des / F	d, B, b, d	F — F

Приступы взбалмошной энергии (главная тема) внезапно сменяются лирическими излияниями (побочная тема), а нагромождения трудностей в разработках, грозящие обернуться серьезными неприятностями, мгновенно улетучиваются, стоит лишь изменить точку зрения на происходящее (секундовый и терцовый сдвиги в предыктах). С другой стороны, этот же прием (сдвиг C–Des / Cis в связующей партии второй репризы) способен довести бесшабашную главную тему до гармонической истерики (модуляция F — *fis* в т. 380). При бешеном темпе, в котором проносится финал, слушатель просто не успевает различить все остроумные подробности. К их числу относятся, в частности, соло литавр и фагота в предыктах к обеим репризам (попутно удивленный ценитель может заметить, что октавная настройка литавр не слишком типична для классической музыки), крайне экстравагантное последнее проведение лирической побочной темы у тяжеловесных виолончелей и контрабасов (т. 420), цирковое жонглирование мажорными терциями в партиях духовых в коде (т. 458 и далее), и т. д. Но, помимо буффонной арлекинады,

в музыке финала появляется и та комическая фантастика, которая вскоре станет характерной для ранних романтиков — уже упоминавшегося Вебера с его «Обероном» или Мендельсона с его увертюрой «Сон в летнюю ночь» (оба произведения появились в 1826 году). В этом, конечно, нет ничего удивительного, поскольку романтики непосредственно опирались на опыт Бетховена, а Бетховен порой черпал вдохновение из тех же самых комедий Шекспира. Восьмая симфония — волшебное зеркало, в которое одновременно смотрятся, стоя друг против друга, две эпохи: XVIII и XIX век.

Уникальный замысел этого произведения очень долго оставался непонятым ни публикой, ни даже искушенными ценителями. Премьера, состоявшаяся 27 февраля 1814 года в одном концерте с Седьмой симфонией, вызвала некоторое разочарование. Рецензент AMZ отмечал: «Внимание слушателей было более всего привлечено этим новейшим продуктом бетховенской музыки, и все находилось в непрерывном ожидании. Но эта симфония после первого прослушивания не вполне удовлетворила, и успех ее не сопровождался энтузиазмом, с которым встречают сочинение, вызывающее всеобщее одобрение. Словом, как говорят итальянцы, она не произвела фурора»⁸⁹. Об этом же, равно как о ревнивой реакции Бетховена, вспоминал и Черни: «Когда после Седьмой симфонии была впервые исполнена Восьмая (in F), она совсем не понравилась [публике]. “Хотя она гораздо лучше”, — сказал он»⁹⁰. Правда, рецензент AMZ не был склонен принижать достоинства новинки; он полагал, что, если бы Восьмую исполнили в начале программы, а не вслед за уже полюбившейся публике Седьмой симфонией, ее ждал бы успех.

Удивительно, однако, что произведение, вроде бы гораздо более легкое для восприятия, чем все предыдущие симфонии Бетховена, внешне традиционное, компактное, не перегруженное материалом, остроумно оркестрованное, веселое и приятное, продолжало и далее наталкиваться на стеклянную стену слушательской нелюбви и непонимания. Вплоть до середины XIX века и даже позже, Восьмая симфония звучала в Германии, Франции и Англии реже прочих, включая Девятую⁹¹. Исключением была Россия, где в концертах Московского отделения Русского музыкального общества 1860–1881 годов Восьмая симфония исполнялась даже чаще других симфоний Бетховена — возможно, вследствие особой любви к ней Н. Г. Рубинштейна⁹². Однако это вовсе не означало, что в России эту симфонию понимали лучше, чем на Западе. Всецело одобрял ее разве что страстный моцартианец П. И. Чайковский, улавливавший в ней любимые образы галантной эпохи, зато Ц. А. Кюи, считая гениальными только I часть и финал, писал: «...менуэт совсем слаб; это какой-то гротеск в туфлях, шлафроке и парике; <...> Allegretto комически-важно, не

⁸⁹ Цит. по: ПБ 2. С. 196.

⁹⁰ Kerst I. S. 53.

⁹¹ Nef 1928. S. 250.

⁹² Русская книга о Бетховене. 1927. С. 150.

более»⁹³. Такие оценки были совершенно типичными и отражали общее скептическое отношение романтиков к искусству XVIII века.

Восприятие Восьмой симфонии изменилось лишь к середине XX века, когда культура уже освоила опыт неоклассицизма и начисто утратила такое понятие, как единый стиль эпохи. Поль Генри Ланг высказал мысль о том, что «Восьмая симфония — несколько пренебрегаемая и недопонятая — образец музыкального юмора, пародия на симфонию как таковую»⁹⁴; В. Дж. Конен оценила это произведение как «восхитительно тонкую пародию на идеалы века Просвещения»⁹⁵; И. А. Барсова упоминала Восьмую среди примеров «игры со стилем»⁹⁶; сходные высказывания можно найти и в работах других отечественных и зарубежных музыковедов. Из этого явствует, что подлинная проблематика Восьмой симфонии, вполне ясная ее автору, не могла быть разгаданной в XIX веке, поскольку оказалась созвучной XX веку.

МУЗЫКА ДЛЯ МАСС

Между тем довольно неожиданно для себя Бетховен вдруг стал в 1813–1815 годах не только кумиром довольно узкого круга профессионалов и просвещенных любителей, но и объектом шумного восхищения широких масс публики. Однако по иронии судьбы (и к явной досаде мастера) столь восторженного признания оказались удостоены отнюдь не те произведения, которыми он сам гордился больше прочих (пример тому — судьба Восьмой симфонии), а те, что были созданы на злобу дня и зачастую на скорую руку.

Самое яркое из этих сочинений — **«Победа Веллингтона, или Битва при Виттории» ор. 91**, сочиненная в 1813 году.

Как и Восьмая симфония, «Битва» отчетливо сигнализировала о том, что высокому классическому стилю в музыке (а, стало быть, и классической эпохе) пришел конец. В Восьмой симфонии искусство Гайдна и Моцарта преподносилось как нежно любимое, но безвозвратно ушедшее прошлое; в «Битве при Виттории» был подписан приговор «Героической симфонии» — то есть квинтэссенции классического стиля в его бетховенском понимании.

Сам композитор однажды назвал «Битву» «пьесой на случай» (*Gelegenheitsstück*)⁹⁷, и отчасти так оно и было.

Идея произведения принадлежала талантливому механику Иоганну Непомуку Мельцелю. Помимо изобретения метронома, прославившего его

⁹³ Там же. С. 64.

⁹⁴ Lang 1941. P. 766.

⁹⁵ Конен 1975. С. 322.

⁹⁶ Барсова 1975. С. 161.

⁹⁷ Пометка на полях разгромной рецензии Г. Вебера в журнале «Цецилия» (*Cäcilia*. 1825. S. 164. Экземпляр журнала хранится в боннском Доме Бетховена; неоднократно воспроизводившееся факсимиле см., в частности, в статье: Röder 1989. S. 255). Полный текст пометы: «не что иное, как всего лишь пьеса на случай, которая однако — ».



Титульный лист первого издания клавира
«Битвы при Виттории»

Она должна была превзойти своими масштабами все прежние аналогии. Именно для демонстрации небывалых возможностей этого монстра была создана бетховенская «Битва» (существовавшая первоначально лишь в виде «победной симфонии»⁹⁹). Однако произведение сохранилось только в оркестровом варианте, также созданном по совету Мельцеля. Как звучала «Битва» на пангармоникуме, можно только догадываться, поскольку не сохранился ни сам инструмент, ни валики, на которых она была записана.

В «Битве» воспевалась победа английских войск под предводительством Артура Уэлсли, герцога Веллингтона, над объединенными силами французов и испанцев, возглавлявшихся тогдашним королем Испании Жозефом Бонапартом. Это событие произошло 13 июня 1813 года на севере Испании, в Стране басков, близ города Виктория (по-итальянски — Виттория), и стало быть, нужно было поторопиться воспеть успех Веллингтона, пока сюжет еще сохранял актуальность.

Соображения коммерческого характера были первостепенно важны для Мельцеля, однако и для Бетховена они имели тогда немалое значение. Его материальное положение резко ухудшилось вследствие послевоенной инфляции и внезапной смерти в 1812 году одного из меценатов, князя Кинского. Впрочем, как и в большинстве других случаев, художник оказался плохим коммерсантом: с Мельцелем он из-за «Битвы» поссорился (тот претендовал на право свободного распоряжения партитурой), а посвящение принцу-регенту Англии (будущему королю Георгу IV) так и не принесло ожидавшихся дивидендов. Однако успех у публики был действительно громким; «Битву» с удовольствием исполняли и в Австрии, и в Германии, и в Англии, и в России (в 1822 году — возможно, благодаря гастролировавшему тогда в Москве Шуппанцигу).

Два первых исполнения состоялись в Вене 8 и 12 декабря 1813 года. В программу концертов, помимо бетховенских «Битвы» и Седьмой симфо-

ния, Мельцель был известен как создатель механических музыкальных инструментов — популярных тогда «часов с органчиком» или «часов с флейтами» (Flötenuhr). Музыка для «часов с флейтами» писали в XVIII веке многие, в том числе Гайдн, Моцарт и молодой Бетховен (причем оба последних — для инструментов из художественной галереи графа Дейма)⁹⁸.

В 1813 году Мельцель построил большой механический орган, названный им «пангармо-

⁹⁸ См. подробнее: Из истории мировой органной культуры XVI — XX веков. Гл. 3. С. 420–436.

⁹⁹ [Küthen 1974]. S. VIII.

нии, входили военные марши Дусика и Плейеля в исполнении изобретенного Мельцелем механического трубача. Весь сбор от обоих концертов, достигший очень внушительной суммы в 4000 флоринов, поступал в пользу раненых солдат. Принять участие в столь благородном деле сочли за честь многие выдающиеся музыканты того времени, согласные удовольствоваться самыми скромными ролями. Об этом свидетельствовал сам Бетховен в тексте написанного им, но оставшегося неопубликованным благодарственного письма коллегам: «Если г[осподин] Шуппанциг возглавил первые скрипки, увлекши за собою оркестр своей пламенной и выразительной игрой, то оберкапельмейстер Сальери не посчитал зазорным отбивание такта барабанам и пушкам. Г. Шпор и г. Майзедек, искусство которых дает им право на высшее руководство, довольствовались вторым и третьим местами, и господа Зибони и Джулиани также занимали места, им не соответственные. Руководство академией выпало на мою долю лишь потому, что исполнялась сочиненная мною музыка, а будь она написана кем-то другим, я бы так же охотно встал у большого барабана, как это сделал г. Гуммель, ибо никто из нас не был преисполнен ничем, кроме чистого чувства любви к отечеству и горячего желания пожертвовать своими силами ради тех, кто столь многим пожертвовал для нас»¹⁰⁰. Почти все те же музыканты, за исключением Сальери, согласились участвовать и в исполнениях «Битвы» в бенефисных концертах Бетховена, состоявшихся 2 января и 27 февраля 1814 года.

Строение бетховенской «Битвы» вполне отвечает традициям инструментального жанра баталии, восходящим еще к XVI–XVII векам (клавесинная сюита «Битва» Уильяма Бёрда, органная пьеса «Битва» Адриано Банкьери и «Батальное каприччио» Джироламо Фрескобальди и т. д.). Этот жанр сделался исключительно популярным на рубеже XVIII и XIX веков; сохранилось множество фортепианных, ансамблевых, симфонических и вокальных произведений, живописующих различные битвы того времени¹⁰¹. Обычно в подобных пьесах в музыке отражался старинный воинский ритуал: построение армий противников, воинские сигналы, ход сражения, крики и стоны раненых, погребение погибших и торжества по случаю победы.

Так же построена и «Битва при Виттории», разве что масштабы целого у Бетховена более внушительны, чем у других композиторов. Как пометил в эскизах сам автор, произведение «членился на две части, которые, однако, не полностью разделены: картина сражения (*Schlachgemälde*) и победная

¹⁰⁰ Цит. по: ПБ 2. С. 178. Любопытно участие в исполнении «Битвы» певца Джузеппе Зибони и гитариста Мауро Джулиани, которые, как указано, занимали места «им не соответственные». Бетховен не упомянул также имена некоторых других музыкантов, уже знаменитых или ставших знаменитыми впоследствии: молодых Игнаца Мошелеса и Джакомо Мейербера, а также своих давних знакомых — альтистов Луи Сина и Франца Вайсса, виолончелистов Йозефа Линке, Бернгарда Ромберга, Антона и Николауса Крафтов, контрабасиста Доменико Драгонетти.

¹⁰¹ Перечни и описания некоторых из подобных пьес см. в статьях: Röder 1989; Кириллина 2003.

симфония»¹⁰². Вначале дается диспозиция сил: англичане строятся под мелодию марша «Правь, Британия» (песня Томаса Арна); французы — под тему песенки «Мальбрук в поход собрался», поначалу не имеющую в себе ничего карикатурного и отмеченную разве что некоторым хвастливым задором.

Всё это напоминает сонатную экспозицию: даже здесь, вопреки плакатной одномерности материала, Бетховен не мог побороть в себе натуру симфониста. Правда, тональное соотношение тем подчеркнуто отдаленное: Es-dur — C-dur, и сталкиваются они напрямую, без связующих переходов.

Затем следует вызов на бой и начинается сражение, в котором, помимо оркестровых средств, используются шумовые эффекты — пушечная и ружейная батареи. По функции этот раздел соответствует разработке, и хотя написан гораздо более «топорно», чем любая из настоящих симфонических разработок Бетховена, он все-таки содержит яркие моменты вроде неоднократного сопоставления трезвучий C-dur и Es-dur или агрессивно-наступательной секвенции (*Sturm*marsch) по полутонам вверх: As — A — B — H. Англичане одерживают победу, французы бегут. Мелодия «Мальбрука» появляется в *fis-moll* и превращается из бойкого марша в жалобно прихрамывающую сицилиану, исполняемую струнными на фоне отдаленных артиллерийских раскатов.

171



В заключительном разделе (D-dur) англичане празднуют победу: раздаются торжественные фанфары, открывающие военный парад, звучит гимн «Боже, храни короля» (B-dur), за которым вновь следует марш, вариация на гимн (D-dur) и фугато на тему гимна, изображающее всеобщее веселье.

Произведение написано очень крупным штрихом и рассчитано на определенные пространственные эффекты. Об этом говорит текст авторского предисловия (1815), учитывавшего опыт предыдущих венских исполнений. Бетховен предписывал использование двух ансамблей духовых инструментов (*Harmonien*), характеризующих англичан и французов и расположенных по разные стороны на значительном расстоянии. К этим ансамблям присоединялись также противостоящие друг другу батареи шумовых машин из числа тех, что использовались тогда в театре для изображения ударов и раскатов грома (следовательно, речь вовсе не шла об использовании натуральных пушек или ружей). В исполнении этих партий, как указывал Бетховен, должны участвовать «очень хорошие музыканты (здесь, в Вене, на них играли первые капельмейстеры)». Вообще для исполнения «Битвы», по его мнению, нужно было привлечь сразу нескольких руководителей: концертмейстер скрипок, ведущий за собою оркестр (по возможности максимально усиленный), коор-

¹⁰² Запись в книге эскизов «Артария 197», цит. по: Schmidt 1969. № 12.

динатор ударных и, наконец, главный дирижер, которому надлежит держать в уме целостную картину и следить, чтобы грохот шумовых инструментов не подавлял оркестр — и вообще «руководствоваться масштабами и соотношением величины зала и состава оркестра»¹⁰³.

Мнения современников о «Битве при Виттории», как обычно, разделились. Но принцип оценочного размежевания оказался иным, нежели на премьерах «Героической симфонии» и «Леоноры» 1805 года. Тогда музыку Бетховена поддерживала элита и категорически не принимала массовая публика. С «Битвой» получилось наоборот. Как отмечал Г. Кинский, она «стала первым оркестровым произведением Бетховена, напечатанным одновременно и в партитуре, и в голосах»¹⁰⁴, что безусловно свидетельствовало о большом спросе.

Стремясь извлечь из «Битвы» максимальную выгоду, З. А. Штейнер выпустил, помимо партитуры и голосов, еще шесть вариантов аранжировок, от двухручного клавира до обработки для военного оркестра. Объявляя о выходе в свет этой серии изданий, Штейнер поместил в «Wiener Zeitung» от 6 марта 1816 года громкую рекламу: «Как мы обещали, ныне в нашем издательстве вышло в свет это классическое музыкальное произведение, которое при своих исполнениях приводило в изумление и восхищение любителей и знатоков музыки», и т. д. Набросок же данного объявления был выдержан в еще более напыщенном тоне: «Бетховенская гениальность и дерзновенный полет его богатейшей музыкальной фантазии самым ясным образом проявляются в этом великолепном произведении, удостоенном блестящих похвал знатоков»¹⁰⁵.

Не все знатоки, однако, разделяли эти восторги.

Сильнее всех, вероятно, «Битвой при Виттории» возмущался Якоб Готфрид Вебер (между прочим, автор ничуть не менее трескучего *Te Deum* «во славу победоносного прусского воинства»). Вскоре после публикации партитуры «Битвы» в 1816 году он опубликовал в «Йенской всеобщей литературной газете» разгромную рецензию. По-видимому, особого резонанса этот выпад не имел, поскольку мало кто за пределами Йены видел эту газету. Тогда Вебер спустя много лет включил фрагменты той рецензии в свою обширную статью «О музыкальном живописании», помещенную в музыкальном журнале «Цецилия» за август 1825 года. Расчет оказался верен: Вебер, как консультант издательства «Шотт», готовившего к публикации ряд крупных сочинений Бетховена, в том числе Девятую симфонию, прекрасно знал, что Бетховен «Цецилию» получает и читает; у издательства же не было формального повода придраться к статье, поскольку речь в ней шла о сугубо эстетической проблеме, да и критиковалось не новое, а давнишнее произведение Бетховена, изданное у Штейнера, а не у братьев Шотт.

Прислушаться к мотивам критики Г. Вебера небезынтересно. Отстаивая классицистский принцип разделения сфер искусств и требуя от музыки, чтобы она не пыталась живописать звуками, а выражала человеческие чувства, Вебер писал: «Что уж говорить, когда *ван Бетховен* приводит в движение

¹⁰³ См.: [Küthen 1974]. S. 124.

¹⁰⁴ KHV. S. 253.

¹⁰⁵ Цит. по: KHV. S. 252.

экстраординарные художественные средства, представляя нам даже и не звуковую картину! <...> Потому что вместо того, чтобы изображать нам звуками грозное приближение и нарастание битвы, пробуждающийся восторг борьбы, самую схватку, ощущение сражения, оружейную стрельбу и гром канонады, он заставляет нас слушать подлинные барабанные дробы сближающихся противников, подлинную канонаду, подлинный огонь войск <...>, примерно так же, как поступил бы пейзажист, который, вместо того, чтобы <...> написать на своей картине восходящее солнце, вырезал бы круглую дыру в своем небе, дабы сквозь нее светило настоящее утреннее солнце или обычный источник света»¹⁰⁶.

Действительно, использование шумовых эффектов в инструментальной музыке в классическую эпоху считалось дурным тоном или откровенным ребячеством. Но в «Битве при Виттории» целью композитора было вовсе не требуемое эстетикой его времени «выражение чувств» и даже не «живописание звуками», а создание чего-то наподобие музыкального ряда к реальной картине (наподобие звукового сопровождения к игровому или даже документальному кинофильму). И для классического, и для романтического искусства это была ситуация из ряда вон выходящая, тем более, что прибег к подобному приему не какой-нибудь наивный дилетант из числа отставных военных, и не падкий на внешние эффекты виртуоз вроде Штейбельта, а великий и умудренный опытом мастер.

Г. Вебер пенял Бетховену не только «антихудожественным» использованием шумовой батареи, но и кощунственным, по его мнению, трагикомическим искажением песенки «Мальбрук в поход собрался». Действительно, как мы видим, в музыкальных баталиях классической эпохи идея унижения врага посредством насмешки или даже глумления практически отсутствовала (единственный известный мне пример — хнычущий минорный вариант «Марсельезы» в фортепианной фантазии Штейбельта «Пожар Москвы»). Финальное же победное празднество в бетховенской «Битве» казалось Веберу «разнузданным ликованием опьяненной победой толпы». Критик лишь диву давался: «Чтобы *Бетховен* мог так унизить столь великий сюжет!»¹⁰⁷

Действительно, «Битва» открыто тенденциозна. В «Героической симфонии», как мы уже упоминали, есть образ героя, но нет образа его врага — и, как следствие этого, нет натуралистической батальности. В «Кориолане» трагический путь героя к саморазрушению и гибели показан с наглядной беспощадностью, но без какого-либо злорадства. И даже злодей Пицарро в финале «Фиделио» становится объектом не только осуждения, а жалости со стороны его великодушных антагонистов: Леонора фактически защищает павшего тирана от немедленной расправы.

В «Битве при Виттории» всё наоборот: есть массы, есть схватка, есть поражение одних и триумф других — но нет собственно Героя (вряд ли мож-

¹⁰⁶ Căcilă 1825. S. 166.

¹⁰⁷ Weber 1825. S. 170–171. Эта рецензия Вебера вызвала ярость композитора. Экземпляр журнала с неудобочитируемыми маргиналиями Бетховена хранится в Бетховенском архиве в Бонне. См.: Schmidt 1971. № 757.

но считать вариации на «God save the King» музыкальным портретом герцога Веллингтона, о личности которого Бетховен не имел ни малейшего понятия).

Пытаясь объяснить, почему Бетховен охарактеризовал англичан двумя гимническими мелодиями, а французов — не их новым гимном, «Марсельезой», а старинной песенкой, которой они когда-то высмеивали англичан («Мальбрук в поход собрался»), Г. Гольдшмидт писал: «Ответ лежит на поверхности, если вспомнить, что в этом произведении Бетховен представлял не французский народ, а Наполеона, который тем самым выглядел как предатель революции, узурпатор верховной власти и угнетатель народов»¹⁰⁸. Иное мнение на этот счет высказал Л. Локвуд, полагавший, что в Австрии 1813 года цитировать «Марсельезу» было вряд ли возможно по цензурным соображениям¹⁰⁹.

Думается, что необходимо учитывать и сугубо музыкальную сторону дела. «Марсельеза» обладала гораздо более активной интонационной и ритмической энергетикой, чем обе английские темы. Между тем к гимну «God save the King» Бетховен явно благоволил. Об этом говорят не только его более ранние вариации на эту мелодию WoO 78 (1803) и ее более поздняя обработка для хора и трио WoO 157 (сборник «12 различных народных песен»), но и дневниковая запись 1813 года: «Я должен слегка продемонстрировать англичанам, какая благодать кроется в “God save the King”»¹¹⁰. Значит, нужно было заранее снизить художественный потенциал темы французов; отсюда — легкомысленный «Мальбрук».

Интересны, однако, мнения о «Битве» других видных современников.

Карл Мария фон Вебер (хорошо знакомый, но не связанный узами родства со своим желчным однофамильцем) высказывался намного осмотрительнее. В том же 1816 году, что и Готфрид Вебер, он писал, что «Битву» следует прослушать не один раз, дабы составить о ней более верное впечатление, ибо предмет этого сочинения совершенно выходит за рамки музыкального искусства»¹¹¹. В этих словах можно усмотреть как порицание, так и заинтересованность. Некоторые исследователи прямо связывают с впечатлением от бетховенской «Битвы» написанную в 1815 году большую кантату К. М. Вебера «Борьба и победа» («Kampf und Sieg»; op. 44), посвященную «Празднованиям уничтожения врага в июне 1815 года при Бель-Альянс и Ватерлоо»¹¹².

Карл Фридрих Цельтер изменил свое негативное отношение к «Битве» на прямо противоположное буквально в течение одних суток. 8 мая 1816 года он писал Гёте из Берлина, где исполнялась «Битва»: «Бетховен сочинил батальную симфонию, от которой можно стать таким же глухим, как он сам»; а 9 мая сообщал ему же: «Вчера в театре давали батальную симфонию Бетховена, и я слушал ее очень издалека, из конца партера, где она не производит такого

¹⁰⁸ Из аннотации к диску: Ludwig van Beethoven. Gesamtausgabe. «Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria» op. 91. Militärmusik. Eterna Stereo 8 26 182 (1971).

¹⁰⁹ Lockwood 2003. P. 153.

¹¹⁰ Solomon 1982. № 16. P. 221.

¹¹¹ Weber 1908. S. 81.

¹¹² Röder 1989. S. 257

оглушающего впечатления — и она захватила меня, даже потрясла. <...> Да здравствует гений, и черт побери всю критику!»¹¹³. Столь возмутившее Г. Вебера оминоривание «Мальбрука» Цельтер воспринял отнюдь не в комическом свете: «Как из-под земли, глухо и таинственно, печально звучит песня “Мальбрук” в миноре, смешанная с замирающими интонациями плача и сто-на». Никакого унижения героического сюжета он здесь не нашел. Несколькими годами позднее, 16 мая 1820 года, он писал Гёте: «Я уже четырежды участвовал в “Битве при Виттории”, и всякий раз эта музыка приводила меня в должное настроение — мужественное, ужасно бесстрашное и вдохновенное»¹¹⁴.

Тем не менее «Битва при Виттории» действительно свидетельствовала о кризисе героической идеи. Новые времена не очень располагали к созданию крупномасштабных и остро проблемных художественных концепций. Востребован был патриотический официоз, которому, помимо Бетховена, отдали дань (причем иногда вполне искреннюю) и другие выдающиеся личности — музыканты и поэты. Но после кратковременной эйфории наступило отрезвление. Гражданственные порывы оказались никому не нужными (и более того, власти предрежающие усматривали в них «революционную» крамолу), а праздничные фанфары оставляли за собой не звонкое эхо, а ватную пустоту.

Возможно, именно в 1813–1815 годах впервые в истории музыки проблема «композитор и власть» обозначилась как особая, не существовавшая ранее, этико-эстетическая проблема, выходящая за рамки случавшихся и прежде частных случаев особой любви или, наоборот, явной неприязни властителей к конкретным творцам музыки.

Отчасти эта проблема уже затрагивалась в конце главы «Штурм театрального Олимпа», где ставился вопрос о том, почему композиторам предыдущих эпох, вплоть до середины XVIII века, удавалось сочинять музыку абсолютно верноподданническую, но притом высочайшего художественного качества. Одной из причин этого феномена было, вероятно, то, что великие композиторы прошлого (Люлли, Гендель, Бах, Глюк) воспевали не столько конкретную личность с ее изъянами и слабостями, сколько идеальный, почти божественный, образ царственной особы — образ, занимавший одно из ключевых мест в картине мира людей эпохи Барокко.

Десакрализация образа легитимного монарха стала социокультурным фактом к концу XVIII века, однако этот процесс начался во Франции задолго до революции, которая лишь поставила в 1793 году точку в его драматическом развитии¹¹⁵. Убийства монархов случались в истории регулярно, их публичные казни — гораздо реже, но при этом сохранялся пиетет по отношению к самой идее монархии, связанной с идеей богоизбранничества. В XVIII веке эта идея никем уже не принималась всерьез, включая и некоторых венценосцев.

¹¹³ Цит. по: Kropfinger 1980. S. 350–351.

¹¹⁴ Цит. по: МЭГ 1. С. 257.

¹¹⁵ См. об этом, в частности: Шартье 2001. С. 130–131.



Возвышение и падение Наполеона. Немецкая карикатура 1815 года

Так, Иосиф II сам не желал выступать в виде символа священной власти, предпочитая ему образ императора-гражданина, который старается даже внешне не слишком отличаться от своих подданных. Впрочем, этот образ также мог порождать не только анекдоты, но и легенды, чего уже никак нельзя было сказать об императоре Франце — персоне настолько будничной и заурядной, что какая-либо героизация или мифологизация оказалась в данном случае совершенно невозможной. Примерно то же самое произошло к концу XVIII века и в Пруссии. Фридрих Великий был для своих солдат «старым Фрицем», но в то же время являлся личностью легендарной, воплощая в себе правителя, полководца, законодателя, философа, поэта, музыканта. Его преемник Фридрих Вильгельм II на подобную харизматичность не претендовал, хотя человеком был вполне достойным; а Фридрих Вильгельм III воспринимался уже как откровенно слабая фигура. Объектом активной сакрализации являлся на рубеже столетий только узурпировавший верховную власть Наполеон, но в 1812–1815 годах воспевать его не решались, по разным причинам, даже те, кто поклонялись ему до этого или сострадали ему в последние годы его жизни.

Но так же, как высокое барокко было немыслимо без образа обожествленного Государя, так и высокая классика не могла обойтись без образа Героя, — сакрализованного, хотя уже не обязательного царственного. Когда на этом месте возникла историческая пустота, из классического искусства словно вынули стержень, без которого оно превратилось в абстрактную форму, да и та, лишившись внутреннего интеллектуального напряжения, грозила вырождаться в декоративный ампи́р или даже бидермейер.

Этот духовно-мировоззренческий кризис затронул не только Бетховена, хотя у него он обозначился с предельной отчетливостью. «Битва при Виттории» могла бы стать в его творчестве единичным «произведением за случай», однако за нею последовал ряд хоров и маршей в честь тех самых победителей, о которых сам мастер отзывался в письмах того периода весьма нелицеприятно.

Не будем разбирать эти «произведения на случай» столь же подробно, как «Битву при Виттории», но взглянуть на их список небезынтересно.

1814	«Германия!» — заключительный хор (WoO 94) к зингшпилю Г. Трейчке «Доброе известие»
	«Хор в честь князей-союзников» WoO 95; Кантата «Славное мгновение» op. 136; песня «Прощание воина» WoO 143 на стихи Х. Л. Рейсига;
1814– 1815	«Именинная увертюра» op. 115, посвященная князю А. Х. Радзивиллу, однако писавшаяся в честь именин императора Франца I;
1815	«Свершилось» — заключительный хор (WoO 97) к зингшпилю Г. Трейчке «Триумфальная арка»;
1816	Марш для военного оркестра WoO 24

Конечно, не случайно кульминация этого музыкального официоза при-
шлась на период проведения Венского конгресса, то есть на 1814–1815 годы, а
после 1816-го таких произведений у Бетховена вообще больше не появлялось.
Он словно бы позволил себе поддаться общей эйфории, пожертвовав высо-
кими идеалами классического искусства в пользу массовости и доходчивости.
Но жертва, в сущности, оказалась напрасной: ни одно из указанных произ-
ведений по-настоящему популярным так никогда и не стало. Это были одно-
дневки, забытые вскоре после первого исполнения. И даже попытка Т. Хас-
лингера «реанимировать» в 1837 году кантату «Славное мгновение», заменив
ее невыносимо напыщенный аллегорический текст на новый, прославляющий
силу музыки — «Preis der Tonkunst» — успехом не увенчалась.

Вероятно, внутреннее ощущение возникшего этико-эстетического дис-
сонанса диктовало Бетховену потребность отказаться на некоторое время от
классических крупных форм (концерт, симфония, квартет) и поискать нечто
новое либо там, где индивидуальное и экспериментальное решение предпола-
галось поэтикой самого жанра (сольная и ансамблевая соната), либо там, где
жанр не требовал от него особой ответственности (всевозможные «мелочи»:
песни, вариации, инструментальные миниатюры, и т. д.). О прорастании и вы-
зревании в этих вроде бы второстепенных сочинениях будущего «позднего
стиля» Бетховена мы поговорим в следующей главе. Сам же композитор по-
лагал, что эта полоса «мелкотемья» была вызвана отчасти продолжительными
периодами нездоровья, а отчасти — другими, сугубо житейскими обстоятель-
ствами, вынуждавшими его работать ради хлеба и браться за любые заказы.

СМЕРТЬ БРАТА

Кризис 1812–1815 годов оказался для Бетховена настолько глубоким,
что охватил не только творчество, взгляды и политические симпатии, но и все
стороны его частной жизни. Он вынужден был навсегда расстаться с любимой
женщиной; самочувствие его постоянно ухудшалось, глухота неуклонно про-
грессировала, и он начал ощущать приближение старости; инфляция обесце-
нила его доходы — и, наконец, 15 ноября 1815 года от туберкулеза легких умер
младший брат, 41-летний Карл Антон Каспар ван Бетховен.

Между Людвигом и двумя его братьями никогда не существовало настоящей душевной близости, но с Карлом, который в юности тоже собирался стать музыкантом и обладал определенной душевной восприимчивостью, его связывали гораздо более тесные отношения, чем с абсолютно прагматичным, расчетливо-корыстным и совершенно не музыкальным «братцем-аптекарем» Иоганном. Карл морально поддерживал Людвигу в столь тяжелый для него период 1801–1802 годов и фактически являлся его добровольным помощником и секретарем вплоть до своей женитьбы в 1806 году.

Эта женитьба вызвала заметное отчуждение братьев, поскольку невестка категорически не нравилась Людвигу, и он проявлял свою неприязнь со свойственной ему прямоотой. Нисколько не теплее, кстати, складывались впоследствии отношения и Людвигу с женой Иоганна, Терезой Обермайер. Осенью 1812 года, узнав о предполагаемой женитьбе Иоганна на его экономке, Бетховен спешно помчался из Теплица в Линц, чтобы попытаться расстроить эту свадьбу. Резкое вмешательство Людвигу возымело в обоих случаях обратный результат: оба брата вступили в брак вопреки его протестам и предостережениям (которые, нужно признать, были не беспочвенными).

Проще всего расценить такое вторжение в частную жизнь Карла и Иоганна как вопиющую бесцеремонность, однако необходимо понять и мотивы, двигавшие поступками Бетховена. Привыкший с 17 лет исполнять роль фактического главы семьи и считавший своей обязанностью морально опекать младших братьев, он заботился о репутации родовой фамилии, которая уже в 1800 году звучала достаточно громко, и обладание которой накладывало, как он полагал, определенные обязательства. И если вспомнить о том, что в 1806 году композитор еще продолжал питать надежды на возможность своего брака с графиней Дейм, то можно представить себе, в какое негодование повергла его мысль о том, что фамилию «Бетховен» будет носить какая-то Иоганна Рейс (1784–1868) — дочь венского обойщика, не блиставшая ни умом, ни воспитанием, ни хорошими манерами, — и более того, обвиненная в 1804 году в краже из родительского дома (делу тогда не дали хода). Невозможно было вообразить себе, чтобы титулованная аристократка Жозефина смирилась бы с мыслью о столь вульгарной «родственнице» и согласилась бы принимать ее у себя. Союз Карла с Иоганной Рейс во многом компрометировал и самого Бетховена, принятого на равных в высшем свете (кстати, и Карл благодаря брату был вхож в салоны Жозефины Дейм и князя Лихновского, для которых сам по себе не представлял бы ни малейшего интереса).

Судя по всему, брак был вынужденным, поскольку невеста уже ждала ребенка, и Бетховену пришлось скрепя сердце смириться с этим фактом. 25 мая состоялась свадьба, а уже 6 сентября 1806 года на свет появился мальчик, названный Карлом.

По воле судьбы именно Карлу-младшему суждено было остаться единственным продолжателем рода Бетховенов. Других детей у Карла Каспара и Иоганны не было; не родилось собственных наследников и у брата Иоганна (его жена Тереза пошла под венец, имея внебрачную дочь Амалию, рожден-

ную от совсем другого человека¹¹⁶). Сам Бетховен, как мы могли убедиться, до 1812 года еще питал надежду обзавестись семьей, но после этого отказался от мыслей о женитьбе.

Поэтому на маленького Карла возлагались особые надежды. И хотя взаимоотношения Бетховена с Иоганной продолжали оставаться натянутыми, любовь к племяннику и обнаружившаяся у брата серьезная болезнь заставляли композитора довольно часто появляться в их доме. Заботливое внимание Людвиг сподвигло Карла Каспара составить 12 апреля 1813 года завещание, согласно которому в случае его смерти опека над маленьким Карлом должна была бы возлагаться на старшего брата (который, конечно же, знал об этом и, видимо, выразил полную готовность заменить сироте отца).

Нужно полагать, у Карла Каспара имелись веские основания принять именно такое решение. Видимо, он сам давно разочаровался в своем браке, и в 1811 году стоял даже вопрос о разводе, поскольку Иоганна в очередной раз преступила закон и оказалась замешанной в историю с присвоением чужих драгоценностей на крупную сумму. Иоганну судили и сочли виновной, приговорив к годичному тюремному заключению. Супруг, используя все свои знакомства и связи, сумел добиться замены заключения на денежный штраф и месячный арест, но доверять такой спутнице жизни больше не мог¹¹⁷.

Помимо склонности к финансовым махинациям, Иоганна отличалась и далеко не образцовым поведением. Конечно же, молодая цветущая женщина не желала довольствоваться ролью скромной сиделки при хвором супруге; ходили слухи о ее связях на стороне или, по крайней мере, о недостаточном внимании к Карлу Каспару, который, подобно многим неизлечимо больным, становился всё более капризным и требовательным. «Проявите к нему снисхождение, он поистине несчастный и страждущий человек», — просил Бетховен графиню Эрдеди, к которой его брат обратился в феврале 1815 года с какой-то просьбой¹¹⁸ — возможно, странной на взгляд окружающих. Ибо, как явствовало из других писем композитора, медленно угасающему Карлу хотелось то завести у себя в саду павлинов, то подороже продать янтарный чубук от курительной трубки, то купить себе хорошую лошадь, и т. д. (Бетховен через друзей пытался помочь ему осуществить все эти затеи, прекрасно сознавая их бесполезность). Видимо, в последний год жизни Карла Каспара отношения между ним и Людвигом вновь стали по-настоящему близкими, и оба поняли, как на самом деле дороги друг другу.

Перед самой смертью Карла Каспара разыгралась настоящая семейная драма. Предчувствуя, что доживает последние часы, он 14 ноября 1815 года составил окончательный вариант завещания, в котором в качестве опекунов ребенка поначалу значились и жена и брат, Иоганна и Людвиг, но последний убедил брата позволить ему вычеркнуть имя Иоганны, считая ее непригодной для выполнения столь ответственной миссии (а может, и просто не желая

¹¹⁶ Амалия Вальдман (1807–1831) получила фамилию своей бабушки. Кто был ее отцом, осталось неизвестным.

¹¹⁷ BL. S. 671.

¹¹⁸ ПБ 2. № 553.

больше иметь дела с ненавистной ему невесткой). В результате пятый пункт завещания приобрел следующий вид:

Назначаю опекуном своего брата Людвиг ван Бетховена. Так как этот горячо любимый брат часто с поистине братской любовью благородно и великодушно меня поддерживал, то, будучи вполне убежденным в его сердечном благородстве и вполне ему доверяя, я жду, что любовь свою и дружбу, которые столь часто проявлял он ко мне, перенесет он в дальнейшем на моего сына Карла, и что он сделает всё для умственного развития моего сына и для обеспечения его будущего. Я знаю, он мне не откажет в этой просьбе¹¹⁹.

Как только Людвиг удалился, Иоганна, в свою очередь, заставила умирающего сделать приписку к завещанию, в которой указывалось, что он не желает полного отстранения матери от участия в воспитании сына, — и рекомендовал впредь своей супруге «быть более уступчивой, а брату — более сдержанным»¹²⁰. Можно представить себе, какими душераздирающими сценами всё это сопровождалось, и понятно, что измученный предсмертными страданиями больной сперва не мог сладить с волевым натиском брата, а затем — противостоять слезам и крикам жены.

На следующий день Карл Каспар скончался.

СРАЖЕНИЕ ЗА РЕБЕНКА

Двойственно выраженная последняя воля Карла Каспара послужила поводом к многолетним судебным процессам между дядей и матерью мальчика (эту тяжбу биографы иногда называют «сражением за ребенка»).

Уже 28 ноября, очнувшись от тяжело переживавшейся им потери брата, Бетховен обратился в ландрехт, венский дворянский суд, с иском, опротестовавшим право Иоганны на опеку. Здесь ему пригодились первоначальное завещание 1813 года, в котором ни о каком соопекунстве речь не шла, причем этот документ был подписан, помимо обоих братьев, тремя уважаемыми свидетелями¹²¹.

9 января 1816 года ландрехт вынес решение в пользу Бетховена, и десять дней спустя он был назначен единоличным опекуном племянника. Впрочем, поселить мальчика у себя он в тот момент не решился: во-первых, домашнее хозяйство Бетховена пребывало в привычно хаотическом состоянии, и сам он часто болел, а во-вторых, он надеялся воспитать из племянника не больше не меньше как «гражданина мира»¹²² — а для этого требовалось дать ему самое лучшее образование, которого не могла предложить общедоступная школа.

В начале февраля 1816 года Карл был помещен в закрытое учебное заведение с хорошей репутацией — институт Каэтана Джаннатасио дель Рио, основан-

¹¹⁹ Цит. по: ПБ 2. С. 313. См. также: TDR III. S. 517–518.

¹²⁰ См.: ПБ 2. С. 313.

¹²¹ См.: ПБ 2. № 606, коммент. 1, с. 315.

¹²² ПБ 2. № 625.

ный еще в 1798 году. Семья Джаннатазио дель Рио очень участливо отнеслась и к Карлу, и к его знаменитому дяде, ставшему частым гостем в их доме, поэтому обстановка, окружавшая мальчика, была скорее семейной, нежели официальной. Он часто виделся с дядей, который брал его с собой на концерты, в гости и на прогулки, а также руководил его музыкальными занятиями: Карл обучался игре на фортепиано сначала у Йозефа Черни, затем у его однофамильца Карла Черни. Встречи мальчика с матерью происходили только в пансионе и с письменного разрешения Бетховена, который старался свести их к минимуму или вообще запретить, поскольку каждое появление Иоганны сопровождалось неприятными инцидентами: доведенная до отчаяния мать то набрасывалась с бранью на Каэтана Джаннатазио, то пыталась подкупить слуг, то тайно передавала сыну мелкие подарки... Разумеется, это не могло не повлиять на характер и психику мальчика, который изо всех сил пытался лавировать между дядей и матерью.

В конце 1818 года не желавшая сдаваться Иоганна вновь обратилась в ландрехт, где выяснилось, что у Бетховена нет никаких документов, которые говорили бы о дворянском происхождении его семьи, и потому дело было передано в венский магистрат, разбиравший тяжбы простых бюргеров. Эта ситуация больно ударила по самолюбию Бетховена, который привык вращаться в высших кругах и отнюдь не желал, чтобы подробности его частной жизни обсуждали наравне с бытовыми конфликтами в семьях простолюдинов. Но, хуже того, если в ландрехте заседали люди, в целом благосклонные к Бетховену, то в магистрате свои сторонники имелись и у Иоганны. Среди ее дальних родственников был обладавший юридической квалификацией стряпчего Якоб Хочевар, дававший Иоганне деловые советы и знавший, в какие двери стучаться (после смерти Бетховена именно Хочевар стал очередным опекуном Карла).

Истолковав неоднозначную историю с завещанием по-своему, магистрат встал в сентябре 1819 года на сторону матери, и Бетховену в начале 1820 года пришлось обратиться в высшую инстанцию, Апелляционный суд, который вынес 8 апреля окончательное решение в его пользу. Попытка Иоганны прибегнуть к заступничеству императора успехом не увенчалась. Единственное неперемненное условие, которое предписывал Апелляционный суд окончательно оглохшему, а значит, не полностью дееспособному Бетховену — это выбор соопекуна, который мог бы представлять интересы ребенка там, где требовалось устное общение. Соопекуны Карла из числа приятелей и знакомых Бетховена менялись довольно часто, но никто из них не оказывал существенного влияния на воспитание подростка и юноши (по тогдашним австрийским законам совершеннолетие наступало лишь в 24 года).

Вероятно, мы не имеем морального права однозначно становиться здесь на чью-либо сторону, хотя материнское упорство Иоганны, более пяти лет отважно защищавшей свое право воспитывать сына или хотя бы беспрепятственно видаться с ним, объективно вызывает большее сочувствие, нежели жесткая непримиримость Бетховена, настаивавшего на полном исключении Иоганны из процесса воспитания ребенка. Бетховен одно время был даже согласен разлучиться с Карлом и отправить его на учебу в какой-нибудь рес-

пектабельный пансион в другом городе, однако Иоганна и ее сторонники из магистрата восприняли эту идею в штыки.

Понять Иоганну как мать, безусловно любившую своего сына, нетрудно. Труднее понять Бетховена — однако попытаться сделать это необходимо, если мы не намерены заведомо вставать на позицию его морального осуждения или расценивать всю эту историю как пример явной психопатологии.

Любовь Бетховена к племяннику действительно граничила с обожаением, хотя была при этом весьма требовательной. И мотивы, двигавшие им, были отнюдь не эгоистическими. Он искренне усматривал в маленьком Карле задатки многочисленных талантов, развитие которых считал своим священным долгом, и небезосновательно полагал, что, оставшись в доме малообразованной матери, тот вырастет заурядным обывателем.

Мысль об этом была Бетховену невыносима. Принадлежность к серой массе всегда казалась ему постыдным клеймом; тут его республиканские симпатии резко уступали место самым аристократическим амбициям. Сам он никогда не был и не хотел быть «как все» — ни в жизни, ни в искусстве, и действительно смог добиться исключительного положения, при котором обладание дворянским титулом, придворным званием или богатством не означали уже ровно ничего. Но этот путь к самоутверждению лежал через такие испытания, что повторить его Бетховен, вероятно, не пожелал бы никому — особенно родному по крови и столь рано осиротевшему ребенку.

Ему казалось, что он может дать племяннику всё то, чего сам был лишен в детстве и юности — отеческую любовь и заботу, фундаментальное образование у лучших учителей, душевный покой и достаток, а в будущем — успешную карьеру, обусловленную как собственными дарованиями, так и принадлежностью к знаменитой фамилии. «Я не являюсь *опекуном*, преследующим какой-либо личный интерес, но хочу, чтобы моему имени был воздвигнут новый памятник благодаря *моему племяннику*, — писал Бетховен своему адвокату И. Б. Баху. — Не мне нужен мой племянник, а я *нужен ему*»¹²³. Взамен же он рассчитывал приобрести высокоразвитое и духовно близкое себе существо, рядом с которым он не чувствовал бы себя на склоне лет таким одиноким.

Мир Иоганны и мир Бетховена разделяла пропасть.

В мир Бетховена, помимо музыки в самом высшем ее воплощении, входило реальное или мысленное общение с Гёте, вдумчивое чтение Гомера, Плутарха и Шекспира, размышления о Боге и Судьбе, смелые разговоры об искусстве и о политике с самыми интересными людьми своего времени. неизбежные бытовые заботы составляли всего лишь докучливый контрапункт к этой духовной реальности. Быт, в сущности, так мало для него значил, что он им откровенно пренебрегал, питаясь и одеваясь зачастую как попало.

В обывательском мирке Иоганны ничему высокому места просто не было. Если ее покойный муж хотя бы представлял себе, чем занимается и чем живет Людвиг, то она не имела об этом ни малейшего понятия. Заботы о хлебе насущном и простые земные радости (наряды, танцы, флирт) составляли

¹²³ ПБ 3. № 961.

весь круг ее интересов. Скорее всего, Бетховен сильно преувеличивал степень злобности, коварства, склочности, лживости и распущенности Иоганны, которую именовал «Царицей ночи» и сравнивал с гомеровской Цирцеей, но сама заурядность этой женщины вызывала у него яростное отторжение. Он категорически не хотел подпускать ее близко ни к себе, ни к Карлу. Кстати, часто мелькающее в письмах Бетховена сравнение невестки с Царицей ночи выдает и парадигму конфликта, какой она виделась композитору: себя он ассоциировал с моцартовским Зарастро, похитившим принцессу Памину у матери, дабы спасти юную душу от злобы и порока.

Была ли Иоганна действительно таким исчадием ада, каким она виделась Бетховену?

Как мы видим, в прежние годы она дважды вступала в конфликт с законом, и уже это не позволяет нам считать Иоганну невинной жертвой несправедливых гонений. И хотя после ареста 1811 года Иоганна не впутывалась в столь рискованные дела, как воровство или мошенничество, ее личная жизнь давала щедрую пищу для пересудов. Так, шокированный Бетховен писал 15 февраля 1816 года Каэтану Джаннатасио: «Царица ночи находилась нынешней ночью до трех часов на артистическом балу. “За 20 флоринов, — шептали там на ухо, — можно ею попользоваться!” О ужас! И отдавать в такие руки наше драгоценное сокровище хотя бы на одно мгновение? Нет, конечно же, нет!»¹²⁴. Даже если сплетня про 20 флоринов была наветом, вдова, отплясывающая на балу всего спустя три месяца после смерти мужа, выглядела по меньшей мере легкомысленно. Между тем толки о распущенности Иоганны не умолкали, и словно бы в прямое подтверждение своей нелестной репутации, она родила в 1820 году внебрачную дочь Людовику, имя отца которой сама назвать затруднялась (и юный Карл обсуждал с дядей эту пикантную проблему¹²⁵). В контексте нравов XIX века такое поведение безусловно выглядело вызывающе скандальным.

Психоаналитики, которые склонны выискивать в демонстративной враждебности Бетховена по отношению к невестке обратную сторону (тщательно подавляемое чувственное влечение), а также авторы нашумевшего фильма «Бессмертная возлюбленная» (США — Великобритания, 1994; режиссер Б. Роуз), в котором Иоганна возведена в ранг единственной великой любви в жизни композитора, не учли очень важного факта. Все, что мы знаем об Иоганне, категорически не соответствует тому представлению о женском идеале, который сложился у Бетховена еще с юных лет.

¹²⁴ ПБ 2. № 635.

¹²⁵ Людовика Хофбауэр (1820–1891) получила фамилию одного из друзей Иоганны, придворного колокольного мастера Иоганна Каспара Хофбауэра, однако ходили слухи, что ее настоящим отцом был квартирант Иоганны, студент-медик Самуэль Раич (ВКх 2. S. 327). М. Соломон расценивал выбор Иоганной имени для дочери как «недвусмысленное свидетельство существования сильной связи между антагонистами этой драмы» (Solomon 1977. P. 250). На самом деле нам не дано знать истинных мотивов такого выбора. Мне кажется, мог иметь место и расчет на возможное покровительство со стороны императрицы Марии Людовики, ибо Иоганна, борясь за сына, рассчитывала дойти до наивысшей инстанции — самого императора Франца.

Женщин вроде Иоганны он никогда не рассматривал как возможных подруг, даже временных. Вероятно, были периоды, когда он общался с дамами фривольного поведения (этому был очень не чужд его приятель Цмескаль), но относился он к подобным мимолетным связям с брезгливой настороженностью, мучась впоследствии угрызениями совести и опасениями за свое здоровье — и, наконец, решил для себя никогда больше такими знакомствами не соблазняться. Неоднократно пытался он предостеречь от «сословия скверных женщин» или, метафорически выражаясь, «трухлявых крепостей», и брата Иоганна (в 1796 году), и Цмескаля (в 1816-м)¹²⁶. Показательно, что адвокатам Иоганны нечего было предъявить Бетховену в ответ на его обличения безнравственной невестки: с того времени, как он возложил на себя заботы о племяннике, его собственный образ жизни соответствовал самым строгим моральным требованиям.

Поэтому его так бесил исходивший от Иоганны душок легконравия и возмущали сплетни о ее бальных похождениях и о романах с жильцами (после смерти мужа Иоганна сдавала комнаты). Всё это лишь укрепило Бетховена во мнении о том, что его невестка — особа безнадежно испорченная и абсолютно безответственная. Верный своим принципам, он не бросал Иоганну на произвол судьбы и время от времени поддерживал деньгами или оказывал иную помощь (например, в начале 1824 года, узнав о болезни Иоганны, Бетховен направил к ней хорошего врача), — но при этом не желал с нею встречаться и категорически возражал против того, чтобы Карл появлялся в доме матери.

Так думал, кстати, не один Бетховен, поскольку и венский ландрехт, и Апелляционный суд, отстранившие мать от опеки, разделяли его позицию. Впрочем, судебное решение 1820 года, как мы увидим, отнюдь не поставило точку в мучительно развивавшемся конфликте, в котором одинаково сильно страдали все три стороны: Карл, его мать и его дядя.

Огромное количество судебных прошений и написанных Бетховеном в 1815–1820 годах писем к судьям, адвокатам, друзьям и высокопоставленным покровителям помогают понять, почему творческий кризис, начавшийся еще в 1813 году, оказался столь затяжным и глубоким, и почему, по сравнению с прежними годами, так резко упало количество созданных композитором крупных произведений.

Правда, поток мелких сочинений в этот период даже возрос по сравнению с прошлыми годами, да и некоторые масштабные замыслы, реализовавшиеся позднее, также восходили к данному кризисному периоду. Но вряд ли случайно то, что интенсивность творчества Бетховена резко возросла после 1820 года, когда страсти вокруг опеки над племянником, наконец, улеглись. Однако еще раньше Бетховен нашел свой поздний стиль — исторический феномен совершенно особого рода.

¹²⁶ См.: ПБ 1. № 17; ПБ 2. № 719 и коммент. 2 к нему.

ГЛАВА 11

Поздний стиль: художник и эпоха

Историки, неоднократно писавшие об «упадке» той или иной культуры и цивилизации, в какой-то мере проецировали на предмет своих исследований собственные представления об эстетических и общественных идеалах, а в какой-то мере опирались на естественные аналогии между историческими и природными процессами, в которых всякое явление обречено переживать пору бурного становления, цветущей зрелости и неизбежного увядания (такова известная концепция истории А. Дж. Тойнби). Избавиться от этих аналогий вряд ли возможно, даже вполне отдавая себе отчет в их оценочном, а стало быть, субъективном, характере. Ведь эпоха, определяемая самими современниками или историками последующих веков как «кризисная» («упадочническая», «декадентская»), может оказаться, при рассмотрении с другой точки зрения, невероятно богатой, разнообразной и насыщенной захватывающе перспективными идеями и открытиями. Так, конец XVI века в Италии — пора трагического заката ренессансного гуманизма. Но в то же время это период рождения музыкального театра, изменившего в XVII веке всю систему западноевропейских музыкальных жанров, и складывания эстетической системы Барокко, которая будет господствовать почти до середины XVIII века.

И все же феномен позднего стиля существует, особенно явственно проявляясь в творчестве художников, на долю которых выпадает либо творить в кризисную эпоху, когда одна система ценностей разрушается и заменяется другой, либо доживать свой век за историческими рамками породившей их культуры. Таких случаев довольно много (назовем наугад хотя бы имена Тициана, Микеланджело, Монтеверди, И. С. Баха).

Бетховен принадлежал к художникам, волею судьбы оказавшимся за пределами собственной эпохи, одним из творцов которой он, собственно, и являлся. В музыке эта эпоха завершилась в 1813 году, когда под грохот канонады из «Битвы при Виттории» рухнул созданный самим же Бетховеном идеал высокого героического стиля, основанный на концепции прекрасного как великого, сложного и трудного. Правда, эта концепция в какой-то мере уже свидетельствовала о назревавшем кризисе ценностей, поскольку классика XVIII века, даже будучи изощренно непростой по форме и содержанию, предпочитала настаивать на своей ясности и доступности для восприятия или хотя бы старалась выглядеть таковой в глазах непосвященных (отсюда — мнимая «простота» Моцарта, которую современники безошибочно опознавали как небывалую сложность). Однако даже демонстративно усложненные произведе-

ния Бетховена 1800-х годов обнаруживали внутри себя истинно классическую основу: безупречную архитектонику пропорций, абсолютную логичность взаимосвязей, последовательность развития, и т. д. «Битва при Виттории» и последовавшие за ней конъюнктурные сочинения строились на противоположном принципе: за их одномерной плакатностью таилась некоторая бессвязность и алогичность, выдававшая подсознательное смятение мастера, утратившего прежнюю уверенность в том, что он делает. Отсюда и беспрецедентная в симфоническом творчестве Бетховена тональная разомкнутость «Битвы» (Es-dur — D-dur), и гармонический хаос и тематическая пустота в ее разработке, то есть в собственно батальном эпизоде. Удивительно пестр и тональный план кантаты «Славное мгновение»: A — D — F — B — H — G — A — C, причем никакого особого художественного смысла именно в такой последовательности не просматривается (разве что мажорность всех частей призвана подчеркнуть праздничность общего настроения).

Конец эпохи высокой классики следует датировать если не строго 1813-м, то 1813–1816 годами еще и потому, что как раз в то самое время, когда Бетховен вроде бы отрекся от всех своих прежних принципов, обнаружилось, что эти принципы никто больше отстаивать не собирается. Выросло новое поколение немецких и австрийских музыкантов (Франц Шуберт, Карл Мария фон Вебер, Людвиг Шпор, Игнац Мошелес), идеалы которых явственно отличались от бетховенских, хотя сами они не всегда отдавали себе в этом отчет, особенно поначалу. Например, Шуберт вовсе не пытался противопоставить себя Бетховену, который долгое время вообще не подозревал о его существовании — но в творчестве Шуберта жанр песни занял с 1814 года примерно такое же важное место, как, например, жанр сонаты в творчестве молодого Бетховена. Оказалось, что миниатюра способна вместить в себя целый мир. А это ставило под вопрос всю классическую систему ценностей, оспаривая непреложность сочетания понятий «высокое» и «крупное», «серьезное» и «трудное». Через несколько десятилетий, когда романтизм достиг своей поздней стадии в творчестве Вагнера, Листа и Брамса, в австро-немецкой музыке произошло возвращение к этой же парадигме на новом витке спирали. Но в 1810–20-х годах востребованным оказалось другое искусство, не то что бы «легкое» или «мелкое», а, скорее, более соответствующее мироощущению послевоенной эпохи, пресыщенной великими свершениями и вплотную занявшейся обустройством уютного быта, изучением окружающего мира и налаживанием человеческих взаимоотношений. Музыка, обладавшая заразной эмоциональностью, превосходно подходила для этих целей. Ей только нужно было спуститься с заоблачных высот, на которых у простых смертных перехватывало дыхание, и найти себе подходящий уголок в пленительном интерьере бидермейера.

Само слово «бидермейер» (Biedermeier) возникло, как известно, гораздо позднее, в 1850-х годах, а искусствоведческим термином стало лишь в начале XX века. Своим существованием оно обязано мюнхенскому журналисту Людвигу Эйхродту и его приятелю, врачу Адольфу Куссмаулю, которые придумали забавного персонажа Готлиба Бидермайера (Biedermaier) — благона-



*Комната в стиле бидермейер.
Картина Эдуарда Гертнера (1849)*

меренного провинциального обывателя, сочиняющего аккуратные чувствительные стишки на грани пародии (в какой-то мере немецкий Бидермайер был «собратом» русского Козьмы Пруткова, разве что «творчество» последнего оказалось гораздо разнообразнее и острее по содержанию). Однако у вымышленного псевдопоэта был реальный прототип — деревенский учитель и автор назидательных стихов Самуэль Фридрих Заутер (1766–1846). Между прочим, одно из стихотворений Заутера, «Песня перепела» («Der Wachtelschag») положили на

музыку как Бетховен (WoO 129, около 1803), так и Шуберт (D 742, 1822 год).

Поэтика бидермейера, процветавшая в Австрии и Германии примерно с 1815 по 1848 год, распространялась на все виды искусства: архитектуру, дизайн, моду, литературу, живопись, музыку. Ее ключевым понятием стало слово *Gemütlichkeit*, обозначавшее нечто большее, нежели «уют» или «приветливость» — скорее, добровольный уход в личное пространство, сознательно ограниченное только симпатичными вещами, дружелюбными людьми и приятными, пусть и неглубокими, чувствами. Любимыми жанрами стали красивый пейзаж, домашний (не парадный!) портрет или сцена счастливой семейной жизни, литературная сказка, бытовая или фантастическая комедия, сборник музыкальных миниатюр для домашнего досуга, песня или цикл песен...

ПЕСНИ ЭПОХИ ПЕРЕМЕН

Любопытно, что Бетховен, словно бы улавливая эту потребность времени в искусстве, противоположном псевдогероическому официозу, также создал в «кризисный» период 1813–1816 годов беспрецедентное для себя количество песен и песенных обработок. Приведем для наглядности их перечень, не включая сюда хоры, предназначенные для театральных спектаклей, и кантаты для солистов, хора и оркестра:

-
- 1813 «Песня соловья» WoO 141;
 «К Надежде» op. 94;
 «Дух бардов» WoO 142;
 Канон «Скорбь коротка, а радость вечна» WoO 163;
 25 обработок ирландских песен WoO 152; 20 ирландских песен WoO 153;
 12 ирландских песен WoO 154¹;

¹ Все перечисленные здесь обработки датируются периодом 1810–1813.

-
- 1814 «Прощальная песня» WoO 102;
 «Радостная здравица («Un lieto brindisi», маленькая поздравительная кантата князю Лобковицу)» WoO 103;
 «Элегическая песня» op. 118²;
 Канон «Дружба — источник блаженства» WoO 164;
 «Прощание воина» WoO 143;
 «Меркенштейн» WoO 144;
 12 обработок народных песен WoO 157;
-
- 1815 Канон «Счастья в новом году!» WoO 165;
 Канон «Скорбь коротка, а радость вечна» WoO 166;
 «Тайна» WoO 145;
 Канон «Браухле, Линке» WoO 167;
 «Томление» WoO 146;
 25 обработок шотландских песен op. 108;
-
- 1816 Канон «Целую Вас» WoO 169;
 Каноны «Молчание» и «Речь» WoO 168;
 Канон «Ars longa, vita brevis» WoO 170;
 Цикл «К далекой возлюбленной» op. 98;
 «Честный человек» op. 99;
 «Зов с горы» WoO 147;
 Обработки народных песен WoO 158: сборник «Песни разных народов» (23 песни), 7 британских песен и 6 песен не установленного происхождения³.
-

Среди оригинальных бетховенских произведений, перечисленных здесь, почти нет шедевров, достойных встать рядом с шубертовской «Гретхен за прялкой» (1814), не говоря уже о балладе «Лесной царь» (1815). Единственным бесспорным исключением является цикл «К далекой возлюбленной», но для Бетховена песенный жанр все равно остается побочной сферой приложения его творческих сил. Количество явно не переходит в качество. Каноны он пишет для забавы и между делом, в подарок или на память друзьям и знакомым; возникают и песни «на случай», компанейски-поздравительные («Un lieto brindisi») или в характере античной эпитафии («Элегическая песня» памяти Элеоноры Пасквалати, супруги давнего приятеля Бетховена). Выбор стихов также носит несколько спонтанный характер и ощутимо отличается от той вдумчивости, с которой композитор относился к песенным текстам раньше. У молодого Шуберта дело обстоит противоположным образом: в те же самые годы он создает поразительные по глубине и проникновенности песни на стихи Гёте, Шиллера и других значительных поэтов. Симфонии Шуберта, написанные в интересующий нас период (№ 1–5), невзирая на их прелестную свежесть, все же обнаруживают нескрываемую ориентацию на Гайдна и Моцарта; о песнях этого сказать никак нельзя — здесь Шуберт сразу предстает зрелым и оригинальным художником.

² Написана для четырех голосов в сопровождении струнного ансамбля (оркестра) или фортепиано.

³ Поскольку названия или тексты в рукописях Бетховена отсутствуют, происхождение мелодий можно определить лишь предположительно, причем не во всех случаях.

Огромное количество обработок народных мелодий, которыми Бетховен усердно занимался в данный период — еще один показательный симптом. Этот фольклорный поток берет свое начало в более ранние годы и отнюдь не прекращается за пределами, охваченными в нашей таблице: так, между 1810 и 1812 годами были в основном написаны 26 валлийских песен WoO 155, а в 1817–18 годах появились 12 шотландских песен WoO 156. С одной стороны, это был во многом труд ради куска хлеба, поскольку обработки британских песен Бетховену заказывал хорошо плативший за них эдинбургский издатель Джордж Томсон (ранее с ним сотрудничал Гайдн). С другой стороны, Бетховен неоднократно писал Томсону о своем интересе к народному материалу, и большинство обработок выполнено равнодушной рукой. Среди них встречаются жемчужины, которые до сих пор сохраняются в концертном и любительском репертуаре: «Милее всех был Джеми», «Краса родимого села», «Шотландская застольная», «Верный Джони» из ор. 108 (№ 5, 8, 13, 20) и некоторые другие.

В письме Бетховена от 18 марта 1820 года к издателю Петеру Зимроку, сыну и компаньону его давнего сослуживца по боннской капелле Николауса Зимрока, имеется фраза, проливающая дополнительный свет на фольклорные увлечения композитора: «Думаю, что охота на народные песни — более полезный промысел, нежели охота столь хваленой героев на людей»⁴. Резкое высказывание Бетховена, вероятно, было связано с ужесточением в 1818–1820 годах меттерниховской политики полицейских репрессий, когда «охота на людей» началась всерьез, и за инакомыслие можно было поплатиться в лучшем случае карьерой, а в худшем — свободой. Конечно, в период 1813–1816 годов эта проблема еще не стояла так остро, но «хваленые герои» (в том числе хваленые самим Бетховеном в его конъюнктурной продукции тех лет), то есть монархи и князья, победители Наполеона, уже дали понять, что вслед за низвержением тирании народы Европы получат не вождевленную свободу и справедливость, а возвращение к старым порядкам. Не кто иной, как Александр I, сумевший очаровать даже побежденных французов и получивший лестное прозвание Освободителя, выдвинул идею «Священного союза» европейских властителей — объединения, призванного совместными усилиями пресекать на корню революционные волнения в любой из входящих в альянс стран. Немецкоязычные государства, в свою очередь, составили «Германский союз», преследовавший сходные цели.

Особенно усилилась реакция после принятия «Германским союзом» в августе 1819 года так называемых «Карлсбадских постановлений», направленных на подавление всех проявлений либерализма. Был разработан «Закон об учреждении Центральной следственной комиссии в Майнце для выявления и преследования революционных происков» (Бетховен насмехался над этим законом как в другом своем письме к Петеру Зимроку, так и в кругу приятелей, что отражено на страницах 8 разговорной тетради за март 1820 года)⁵. Лично Бетховена эти преследования не затронули, хотя венская полиция за ним тоже «присматривала», но они прямо коснулись людей из окружения Шуберта, включая его друга

⁴ ПБ 3. № 1042. В оригинале: «...eine Volkslieder-Jagd ist besser als eine Menschen-Jagd der so gepriesenen Helden».

⁵ См.: ПБ 3. № 1040 и коммент. 2 к нему.

Иоганна Зенна, проведшего больше года в тюрьме и затем высланного из Вены. Подвергся домашнему аресту и поэт Франц Грильпарцер, принадлежавший к венскому артистическому богемному кружку «Пещера Лудлама»⁶.

Отвращение к полицейским репрессиям, засилию бюрократии и агрессивному насаждению реликтов «старого режима» проявлялось у многих творцов того времени в демонстративном уходе в сугубо частное существование, в мир природы или в мир собственной души (симптоматично, что человеческие фигуры на поэтичнейших пейзажах Каспара Давида Фридриха неизменно повернуты спиной к зрителю и лицом к природе). Однако, помимо субъективного начала, искусство нуждалось и в положительном объективном идеале, который многие видели в народном искусстве, не подвластном сиюминутным веяниям.

Всплеск интереса к литературному и музыкальному фольклору отмечался на рубеже XVIII и XIX веков повсеместно. Здесь совпали три фактора: интерес эпохи Просвещения к «наивной» поэзии и «естественному» человеку, пробуждение национального самосознания в эпоху наполеоновских войн, романтическая устремленность к архаике и экзотике. Лидером этого движения в XVIII веке стала Англия, к которой вскоре присоединились Германия, Россия и Австрия, а в XIX веке — и другие страны и народы.

В 1805–1808 годах появился знаменитый поэтический сборник Клеменса Брентано и Ахима фон Арнима «Волшебный рог мальчика»; вскоре начали свою деятельность братья Гримм, издавшие в 1812–1814 годах «Детские и семейные предания», а в 1816–1818 — «Немецкие предания». Родоначальником австрийской музыкальной фольклористики стал правивший Штирией эрцгерцог Иоганн, который обратился к подданным с настоятельной просьбой присылать ему слова, мелодии и описания народных празднеств и обрядов (первая такая запись была сделана в Штирии в 1803 году). В 1811 году с аналогичным призывом собирать народные песни обратилось к согражданам Венское общество любителей музыки, и спустя несколько лет это принесло свои плоды. В 1815–1819 годах в Австрии и Германии было издано несколько сборников народных песен, иногда только в виде поэтических текстов, иногда с нотами. Пять тирольских песен, вошедших в бетховенский сборник «Песни разных народов», были почерпнуты как раз из подобного издания («Собрание прекраснейших песен и напевов», Нюрнберг, 1815) — так что Бетховен этими изданиями явно интересовался.



К. Д. Фридрих.
Путник над морем тумана (1818)

⁶ Грильпарцер 2005. С. 229–230.

В какой-то мере это было развитием тенденций, заложенных в эпоху Просвещения и сентиментализма, но, если XVIII век ставил во главу угла идею универсальности человеческой природы и равноправия голосов в воображаемом «хоре наций» (такова была подразумевавшаяся концепция сборника Гердера «Народные песни» или «Голоса народов в песнях», 1778), то в XIX веке акцент чаще делался либо на принципиальных различиях языков и культур, либо на своеобразии фольклора какой-то одной страны. Политика Наполеона, пытавшего не только покорить, но и унифицировать Европу, привела к обратному результату. Ранее высшие сословия и культурная элита большинства европейских стран из всех сил стремились стать «французами»: каждый монарх и князь строил себе собственный «Версаль», в салонах говорили по-французски, переписку, в том числе сугубо частную, нередко вели также по-французски, носили, ели, читали, танцевали и пели то, что было модно в Париже... Избавиться от этих привычек было непросто, и задержались они в светском обиходе еще очень надолго (правда, в пику франкофильству тогда же развивалось и англофильство, являвшееся одной из форм культурного диссидентства), но во время наполеоновских войн немцы стали с гордостью ощущать себя немцами, итальянцы — итальянцами, и т. д. Местное, национальное, народное уже перестало восприниматься исключительно как вульгарное, низкое, недостойное внимания благовоспитанного человека. Напротив, за изучение и собирание фольклора взялись, как мы видим, отнюдь не чудаковатые одиночки, а люди высокообразованные и очень влиятельные. Хотя далеко не все из публиковавшихся тогда литературных или музыкальных сборников содержали в себе романтическое любование стариной, в целом эта тенденция вела к тому культу народного творчества, который стал характерен именно для романтиков (особенно принадлежавших к молодым профессиональным школам, непосредственно опиравшимся на родной фольклор).

Бетховенские обработки народных песен настолько же явно отражали новые веяния, насколько по своей поэтике принадлежали веку Просвещения. Если при работе над русскими темами в Квартетах op. 59 гениальная интуиция помогла композитору найти решение, позволившее включить эти чужеродные мелодии в контекст высокого классического стиля, не насилуя их внутреннюю природу, то в его ансамблевых обработках возобладали иная точка зрения — классицистско-просветительская. Отклоняющиеся от норм классического стиля мелодии следовало приручить, цивилизовать, обучить «хорошим манерам», а заодно показать слушателям, какую изящную вещь можно сделать из «дикорастущего» материала. В 1814 году Бетховен пометил в дневнике: «Шотландские песни показывают, сколь непринужденно может быть гармонизована даже самая неупорядоченная (*unordentlichste*) мелодия»⁷, а в 1818 году, намекая на оправданность высокой оплаты своей работы, писал Томсону: «Можно очень быстро подобрать аккорды для гармонизации подобных песен, но верно передать простую чистосердечность песни, ее естественный характер — это не всегда достигается мною легко, как Вы, быть может, думаете. Существует

⁷ Solomon 1982. № 34.

бесчисленное множество гармоний, но только одна из них способна соответствовать природе и характеру мелодии»⁸.

Как же на самом деле соотносились теория и практика? Бетховенские обработки подтверждают, что эстетический слух композитора-классика оказался неспособным преодолеть границу между «своим» и «чужим», универсальным и локальным. Народная мелодия могла показаться «неупорядоченной», только если оценивать ее совсем с других позиций. Ни Гайдн, ни Бетховен не «слышали» столь типичной для шотландской музыки пентатоники, и, сталкиваясь с подобными оборотами, гармонизовали их самым причудливым и неестественным образом, поскольку не могли допустить, что лад может включать только пять звуков без полутонов, или что тоника бывает переменной, или что каданс может обойтись без вводного тона.

Приведем лишь один чрезвычайно показательный пример. Делая в 1814–1815 годах обработку шотландской песни «Гарри с гор» (WoO 157 № 9), Бетховен продемонстрировал полное непонимание ее гармонической природы, совершенно игнорируя и модальность, и пентатонику, и прочие ладовые особенности.

172

Espressivo

My Har - ry was a gal - lant gay, fu' state - ly strade he on the plane

Спустя три года ему пришлось иметь дело с вариантом этой же песни (WoO 156 № 6, 1817–1818), и он нашел другое решение. Он поставил всю песню на доминанту к D-dur, разрешив ее в тонику лишь в заключительных тактах ритурнеля.

173

Allegretto spiritoso

My Har - ry was a gal - lant gay, fu' state - ly strade he on the plane, but

⁸ ПБ 3. № 925.

Это решение было абсолютно парадоксальным и достойным бетховенского гения, но и оно не имело никакого отношения ни к пентатонике, ни к модальности, ни к фольклору. Зато оно прямо вело к позднему стилю Бетховена, основанному на подобном сочетании классического и неклассического (но притом не романтического). Ни Гайдну, ни Моцарту не пришло бы в голову гармонизовать простенькую песенку столь подчеркнуто изощренным способом; с точки зрения классической эстетики это был оксюморон. Витающая над бетховенской песней звучность доминантового нонаккорда также не относилась к самым распространенным у классиков. Вместе с тем Бетховен не предлагает слушателю смаковать эти колористические находки и не преподносит их как нечто специфическое, что сделал бы, вероятно, композитор-романтик. У Бетховена подобные изыски обычно не бросаются в глаза, но благодаря им даже декларируемая простота никогда не оказывается безыскусной.

Еще очевиднее эта тенденция в **Вариациях на народные темы для фортепиано и флейты или скрипки *ad libitum* op. 105 (1816–1818) и op 107 (1817–1818)**. В первый сборник вошли шесть «варьированных тем» (5 британских и одна австрийская), во второй — десять (6 британских, 2 тирольские и 2 украинские). Подобные вариации для домашнего музицирования вошли тогда в моду; их сочиняли и другие композиторы. Однако для Бетховена этот жанр был крайне нетипичен: во-первых, он никогда раньше не писал такого количества вариаций на народные темы, во-вторых, никогда, за исключением особых случаев, не пытался приноровиться к скромным запросам музицирующих обывателей (и даже здесь это получилось не вполне успешно). В-третьих, никогда не предполагал исполнения сольной партии *ad libitum*, да еще с произвольным выбором инструмента (напротив, в 1800 году он с гордостью сообщал Ф. А. Хофмейстеру, намекая на свое рождение «в сорочке»: «я не могу писать ничего необлигатного, так как и сам-то появился на свет с облигатным аккомпанементом»⁹).

Проще всего было бы расценить «Варьированные темы» op. 105 и op. 107 как вынужденную уступку обстоятельствам. Однако, раскрыв ноты этих немудреных «песенок», можно обнаружить там много любопытного и даже из ряда вон выходящего — вроде минорной вариации в однотерцовой тональности («Тирольская песня» op. 107 № 1), «пророчества» интонаций будущей Ариетты из Сонаты op. 111 в медленной вариации из op. 107 № 3 («Украинская песня»), эскизы фактурных рисунков и тембровых находок, отозвавшихся позднее в поздних сонатах и Тридцати трех вариациях op. 120. Так что и здесь Бетховен, вроде бы следуя веяниям времени, оставался самим собой: его интересовал не фольклор сам по себе, а скорее исследование новых возможностей вариационной техники.

⁹ ПБ 1. № 43.

НА ИЗЛОМЕ

И всё же беспрецедентное количество песен, канонов и фольклорных обработок свидетельствует о том, что творчество Бетховена между 1813 и 1816 годами переживало идейный и жанровый кризис. Ранее, обращаясь к Дирекции Придворных театров или заключая договор с тремя меценатами, Бетховен гордо провозглашал своей целью создание «крупных» (или, если угодно, «великих» — *grosse*) произведений. Между тем именно крупных произведений, которые, собственно, и прославили имя Бетховена, в указанный период было создано очень немного. Объяснять это только житейскими обстоятельствами (ухудшением самочувствия Бетховена, многолетней судебной тяжбой за право воспитывать племянника, денежными неурядицами) было бы неверно. Похоже, что Бетховену в это безвременье было по существу почти нечего сказать — ни об эпохе, ни о себе. Бидермейер охотно адаптировал Бетховена, приспособливая его под свои скромные нужды (издатели печатали многочисленные обработки самых известных симфонических произведений для домашнего музицирования в четыре руки или игры камерным ансамблем; на популярные бетховенские темы сочинялись фантазии и вариации, а некоторые мелодии публиковались, подтекстованные сентиментальными стихами, и т. д.). Однако Бетховен никак не мог подстроиться под вкусы новой эпохи — и, в конечном счете, видимо понял, что не хочет и не будет этого делать.

Поэтому после завершения Седьмой и Восьмой симфоний задуманная одновременно с ними «третья симфония в d-moll» дожидалась своего созревания почти двенадцать лет. Иссаяк поток концертов (напомним, что Шестой фортепианный концерт D-dur был оставлен на стадии партитурного эскиза I части). Последнее Большое трио (ор. 97) было написано Бетховеном в 1811 году, последняя скрипичная Соната (ор. 96) — в 1813 году. Огромный перерыв наступил и в жанре струнного квартета (ор. 127 был задуман в 1822 году, но завершен лишь в 1825-м).

Нетрудно убедиться в том, что после 1812 года Бетховен долгое время писал иногда по одному крупному произведению в год; иногда по два, иногда вообще ни одного:

- | | |
|------|---|
| 1813 | «Битва при Виттории» |
| 1814 | третья редакция оперы «Фиделио» с новой увертюрой, фортепианная Соната ор. 90 |
| 1815 | две Сонаты для фортепиано и виолончели ор. 102 |
| 1816 | фортепианная Соната ор. 101 |
| 1819 | завершение фортепианной Сонаты ор. 106, начатой в 1818 году |

Выход из кризиса явственно обозначился лишь в 1819 году, когда Бетховен начал работу над «Торжественной мессой» и Вариациями ор. 120, а затем одна за другой появились три последние фортепианные сонаты, Девятая симфония и пять струнных квартетов.



*Бетховен в 1815 году.
Портрет работы В. Мэлера*

Однако совершившийся к этому времени перелом говорит о том, что основная работа по поиску нового стиля и нового миросозерцания была проделана мастером уже в сочинениях «кризисного» периода, которые заслуживают самого пристального интереса. Более того, как мы говорили в предыдущих главах, многие черты позднего стиля Бетховена начали формироваться в его творчестве гораздо раньше, когда появились произведения, которые, не зная мы точных дат их создания, можно было бы отнести к поздним годам или, по крайней мере, к переходному периоду (фортепианная Соната ор. 81-а, Квартет ор. 95, скрипичная Соната ор. 96).

В чем же, собственно, заключались решительные перемены, если едва ли не каждый элемент позднего стиля Бетховена, взятый сам по себе, можно

обнаружить задолго до оформления этого стиля в определенную систему, а генезис этих элементов восходит как минимум к началу 1800-х годов, когда Бетховен сделал сознательный выбор в пользу трудного и сложного?

Еще раз вернемся к уже высказанному тезису: основная проблема классического стиля — проблема крупной формы, воплощающей некое общезначимое содержание. Это касается классики любой эпохи и любого вида искусства: эпической поэзии, античной и ренессансной архитектуры, фресковой живописи, и т. д. Такая заведомо масштабная форма должна иметь необычайно прочный внутренний стержень и безукоризненную композиционную законченность. Залогом же существования этой структурной основы может быть только убежденность художника в позитивном смысле бытия и радостное (не фаталистическое) принятие им окружающей действительности. Возведение храма имеет смысл лишь при условии искренности веры, строительство дворца — лишь при существовании идеального образа властителя, сооружение триумфальной арки — лишь при наличии героя-триумфатора.

Кризис, пережитый не одним Бетховеном, а всей культурой его времени в 1813–1815 годах, привел к утрате этих идеалов и к перерождению высокой классики в холодный классицизм, пышный ампир, нравоучительный академизм и псевдонародную эклектику. Но, чем более декоративный вид принимали крупные формы в архитектуре, живописи и музыке, тем очевиднее был диссонанс между их внешней напыщенностью и внутренней безжизненностью (еще раз вспомним бетховенскую «Битву при Виттории», хотя она была далеко

не худшим, а едва ли не лучшим произведением в своем роде — всё-таки «Битву» создавал человек гениального дарования). Повседневная же реальность, наоборот, становилась всё более мелкой, серой и суетной. Монархам, сжившим со света Наполеона, античные тоги и шлемы оказались не по росту и не к лицу; европейская аристократия (в том числе венская) утратила свое прежнее могущество и влияние, уступив его бюрократии и финансовой олигархии. Герои и пламенные трибуны больше не требовались, им не находилось места ни в государственных учреждениях, ни в светских салонах. Человек либо вписывался в систему, либо оказывался обреченным на участь изгоя, а в итоге — на гибель: феномен «лишнего человека» был отнюдь не выдумкой В. Г. Белинского. Люди, склонные к подвижничеству, были вынуждены создавать тайные общества (карбонарии, «Молодая Италия», «Молодая Германия», декабристы) или присоединяться к вооруженной борьбе в других странах (как Байрон, погибший в Греции). Вряд ли случайно огромное количество безвременных смертей и трагических судеб, постигших ранних романтиков, ровесников или младших современников Бетховена. Кто-то сходил с ума, как Фридрих Гёльдерлин, кто-то кончал с собой, как поэтесса Каролина фон Гюндероде или драматург Генрих фон Клейст, кто-то умирал от болезней, вызванных зачастую нещадным перенапряжением сил (Гофман, Вебер, Шуберт, Паганини)... Даже если ограничиться немецко-австрийской культурой, картина создается весьма печальная. Смерть словно бы выкашивала целое поколение совсем еще молодых художников, не желавших мириться с вынужденными условиями существования и еще при жизни уходивших в иные миры, созданные их фантазией.

Настроения этого поколения прекрасно выражены в стихотворении Шуберта «Жалоба народу», фигурирующем в его письме от 21 сентября 1824 года к другу, поэту Францу фон Шоберу:

Ты, молодость, погибла в наши дни!
Давно народ свои растратил силы.
Всё так однообразно и уныло,
В ходу теперь ничтожества одни.

Подобно старцу хилому народ
К постыднейшему тянется покою
И отгоняет ветхою клюкою
Свою былую юность от ворот.

Мне только боль великая дана,
И с каждым часом силы убывают.
О, разве и меня не убивают
Бессмысленные эти времена?

И лишь искусство, ты таишь в себе
Огонь эпохи действия и силы.
Ты нашу боль незримо утолило
И не сдалось безжалостной судьбе¹⁰.

Почти о том же говорил в 1826 году Франц Грильпарцер, записавший в альбом Игнаца Мошелеса стихотворение «К музыке»:

Слава, Музыка, тебе,
и благой твоей судьбе;
из троих священных Муз
ты свободней всех от уз.

Слово можно уловить,
зримый образ — изъяснить,
им решётки и оковы
предписал закон суровый.

¹⁰ Цит. по: Шуберт 2005. С. 116–117.

Твой же ангельский язык
не поймёт досужий шпик,
мимо стражи и штыков
мчишься выше облаков.

О хвала тебе, хвала,
в годы страха, бед и зла.
Жребий твой — отрада нам
и святым твоим жрецам¹¹.

Долго так продолжаться, конечно, не могло, и новые взрывы революционной героики, окрашенной теперь уже в кроваво-трагические тона, раздались в начале 1830-х годов (Франция, Польша) и особенно в 1848–1849 годах, когда революции прокатились по многим странам Западной Европы. Однако период, последовавший за Венским конгрессом, воспринимался самими современниками как время удручающего оскудения духовных и творческих сил. Всякому серьезному мыслителю и художнику было невероятно трудно преодолеть мелочную бдительность цензуры и прорвать глухую оболочку общественного равнодушия.

Впрочем, тогдашнюю публику также можно понять: после многих лет душевного напряжения, тягостных жертв и лишений, связанных с непрерывными войнами, людям хотелось просто жить — веселиться, развлекаться, получать удовольствие от всего на свете. Правительство Меттерниха сознательно поощряло расцвет этого фривольно-гедонистического направления, эффективно отвлекавшего общество от интереса к политике и вообще от привычки к свободному размышлению на серьезные темы.

Несокрушимыми твердынями возвышались над всем этим пестрым фоном две фигуры: в литературе — Гёте, в музыке — Бетховен. Хотя после 1812 года они лично не общались, в своем отношении к новой эпохе оба мастера были на диво единодушны. Высказывания Гёте и Бетховена совпадают иногда почти дословно. Оба укоряют молодых в «вялости» и безволии, обоим претит мелочность обывательских запросов, оба не приемлют романтической тяги к средневековой религиозной мистике, мрачной фантастике, «кладбищенским» настроениям.

Гёте: «Все реакционные, подпавшие разложению эпохи — субъективны, и напротив, эпохи прогресса устремлены к объективному. Мы живем в реакционное время, ибо оно субъективно» (29 января 1826)¹²; «Классическое я называю здоровым, а романтическое больным. <...> Большинство новейших произведений романтично не потому, что они новы, а потому, что слабы, хилы и болезненны, древнее же классично не потому, что старо, а потому, что оно сильно, свежо, радостно и здорово» (2 апреля 1829). *Бетховен* — племяннику Карлу: «Наша эпоха нуждается в сильных умах, которые бичевали бы все эти мелочные, вероломные, жалкие, лживые людские душонки, хотя моему сердцу претит причинение какого-либо зла человеку» (август 1825)¹³.

¹¹ Перевод мой. См.: Grillparzer. I. S. 170–171.

¹² Здесь и далее высказывания Гёте, отмеченные точными датами, взяты из записей Эккермана (Эккерман 1988).

¹³ BG. № 2026.

Гёте: «Мои произведения не могут сделаться популярными; <...> они написаны не для масс, а разве что для немногих людей, которые ищут приблизительно того же, что ищу я, и делают со мной мои стремления» (11 октября 1828). Бетховен — Н. Б. Голицыну: «Поверьте, моя высшая цель — чтобы мое искусство находило доступ к благороднейшим и образованнейшим людям» (1825)¹⁴.

Гёте: «Шиллер, за что бы ни взялся, просто не мог создать ничего, во сто крат не превышающего лучших творений новейших писателей. Даже когда он стриг себе ногти, он был крупнее этих господ» (17 января 1827). Бетховен — Карлу Черни: «Стихотворения Шиллера крайне трудны для музыки. Композитор должен уметь подниматься гораздо выше поэта. Кто смог бы тягаться с Шиллером? Гёте в этом отношении гораздо легче»¹⁵.

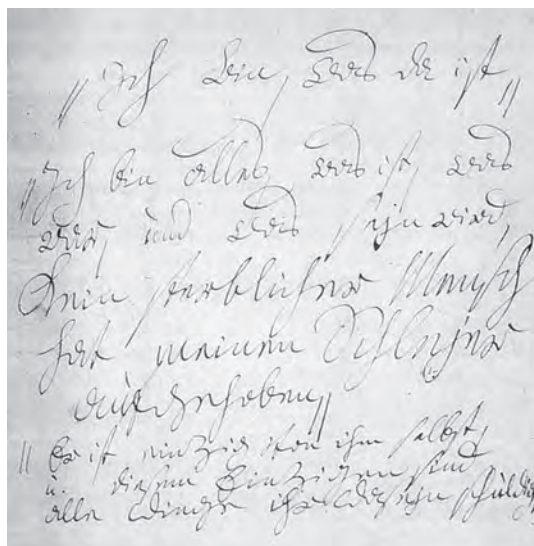
Идея сохранения верности самому себе всегда выглядит красиво, но в конкретных исторических условиях ее осуществление бывает проблематичным. Совсем не менять своих вкусов, взглядов, пристрастий и суждений способен лишь очень ограниченный человек. Художник, и особенно великий, нередко переживает переломные моменты, после которых он уже не может творить по-прежнему, хотя глубинная сущность его личности остается всё той же.

Бетховен оказался в 1813–1816 годах на распутье. Стать, как все, пойти на поводу у толпы и начать писать популярную музыку у него не получалось, да и не могло получиться. Перевоплотиться в романтика, духовного собрата Шуберта, Вебера и Гофмана, он также не мог: этому препятствовали и его возраст (на пятом десятке даже завзятые романтики склонны превращаться в реалистов и прагматиков, если не в желчных скептиков), и жизненный опыт, и все ценностные установки, впитанные еще в 1790-е годы. В таких условиях художнику-классику с «героической» доминантой личности оставалось только одно: продолжать *вопреки всему* создавать великое, высокое и трудное искусство. Пафос духовного преодоления приходит в эти годы на смену пафосу героического свершения. Прометеевская константа личности Бетховена сохраняется, но образ Прометея-борца сменяется образом Прометея-провидца, открывателя путей в неведомое. Прежняя эстетическая установка на высокое и прекрасное как трудное не исчезает, но приобретает почти эзотерический вид: прекрасное приравняется к неслыханному, непостижимому, непонятному, а творчество — к откровению. Героическое превращается в божественное — без поползновений на богоборчество (идея «схватить судьбу за глотку» давно осталась в прошлом) и без притязаний на богоравенство.

Бетховен, как известно, держал у себя на письменном столе собственноручно выписанные древние изречения, помещенные под стекло и заключенные в рамку, — надписи из храма богини Нейт в египетском Саисе:

¹⁴ BG. № 2003.

¹⁵ Цит. по: Kerst I. S. 56.



Египетские изречения, записанные рукой Бетховена

Я есмь то, что есть.

Я есмь всё, что есть, что было
и что будет.

Никто из смертных не поднял
моего покрыва.

Он единственный есть сам по себе, и
этому Единственному все вещи обя-
заны своим существованием¹⁶.

Неизвестно, когда именно Бетховен сфокусировал свое внимание на этих изречениях; судя по тому, что они фигурировали в перечне «реликвий» после его смерти, это могло произойти в поздний период. Непосредственным источником данных сентенций считается

эссе Шиллера «Послание Моисея». Однако сама цитата получила распространение еще с 1780-х годов, придя в Германию из французской масонской литературы, посвященной древним мистериям¹⁷. Кант в «Критике способности суждения» (1790) писал: «Быть может, никогда не было сказано ничего более возвышенного, или мысль не была выражена более возвышенно, чем в надписи над храмом Изиды (матери-природы): “Я всё, что есть, что было и что будет, и никто из смертных не приподнимал мою завесу”»¹⁸.

Столь пристальный интерес к одной и той же мысли говорит о том, что она оказалась своеобразным «лейтмотивом», в котором вместо просветительской веры во всеислие разума зазвучали ноты возвышенного агностицизма, выражающего не горький скепсис, а благоговение перед непознанным и непознаваемым.

Идея «прекрасного как трудного», определившая облик высокой классики в творчестве Бетховена 1802–1812 годов, преобразилась в почти эзотерическую идею «прекрасного как непостижного».

А. В. Михайлов определил поздний стиль Бетховена и Гёте как «стиль непонятности», возникший оттого, что культура к началу XIX века «внутренне созрела до того, чтобы открывать окна в неведомое “иное”»¹⁹. Исследователь подчеркивал особость положения двух великих мастеров, искусство которых «попало в какое-то перенапряженное состояние, и остальным художникам, их

¹⁶ TDR III. S. 195; BK. S. 175.

¹⁷ См. об этом: Leitzmann 1952. II. S. 374; Solomon 2000. P. 118.

¹⁸ Кант 1966. С. 333.

¹⁹ Михайлов 2000. С. 791–792. Ср. с рассуждениями У. Х. Одена в «Лекциях о Шекспире» (1946): «Поздним произведениям присуща также непрозрачность, отличная от той, что встречается в работах молодых художников. <...> Эта странность, зачастую намеренная, отражает безразличие автора к тому впечатлению, которое произведет его работа» (Оден 2008. С. 471–472).

окружавшим, не осталось ничего иного, как обойти это место, что оказалось вполне возможно»²⁰. Поэтому романтики шли своим путем, а Гёте и Бетховен — своим, пролежавшим в каких-то параллельных духовных пространствах и удивившим в совершенно немислимые дали.

Крупная форма, дабы не стать пустой оболочкой, должна была отныне твориться всякий раз индивидуально, личным усилием воли, и подчиняться лишь субъективным критериям истины и красоты, а не общим представлениям об эстетической норме и тем более не суждениям «хорошего вкуса», которые больше не действовали. Сложность новой ситуации состояла еще и в том, что эта а-классическая по своей сути форма (то есть не созданная по какому-либо канону и не призванная служить образцом для кого бы то ни было) должна была заключать в себе классическое содержание с его устремленностью к идеалу «калокагатии» — единства «красоты и добра» (*kalos kai agathos*). Пожалуй, этот идеал оставался единственным, уцелевшим в то время из всей системы ценностей эпохи Просвещения. Еще раз вспомним Канта, который провозглашал в «Критике способности суждения»: «И вот я говорю: прекрасное есть символ нравственно доброго, и только принимая это во внимание, оно и нравится <...> с притязанием на согласие каждого другого»²¹. Бетховен же не только еще раз обратился в 1824 году к своей ранней «Жертвенной песне» на стихи Фридриха Маттиссона, сделав ее окончательную редакцию (ор. 121-b), но и нередко прямо или косвенно цитировал в своих письмах поздних лет выражение из нее — «das Schöne zum Guten» («прекрасное впридачу к доброму») ²². Сохранить этико-эстетическую доминанту классического искусства в условиях искушения полной свободой романтического самовыражения было чрезвычайно трудной задачей, и немудрено, что Бетховену потребовалось определенное время для нахождения способов ее решения.

Это решение, если говорить упрощенно, заключалось в принесении в жертву классических форм ради следования принципу «свободы и движения вперёд» — принципу, в котором Бетховен видел божественный промысел по отношению к мирозданию, а стало быть, объективно положительный смысл (об этом мы говорили в начале Главы 9). Как указывала по отношению к творчеству Брамса Е. М. Царёва, «классическое и романтическое могут взаимодействовать в условиях и драматических противоречий, и неустойчивого равновесия, и полной гармонии»²³. Но, если Брамс, стремясь к эстетической гармонии и живя отнюдь не в столь мрачную эпоху, вкладывал романтическое содержание в стройные формы классического типа, то Бетховен в 1820-е годы воплощал идеалы высокой классики в причудливых формах, напоминающих романтические, ибо внутреннее ощущение властно говорило ему, что сохра-

²⁰ Михайлов 2000. С. 793.

²¹ Кант 1966. С. 375.

²² Эти слова фигурируют, например, в музыкальном афоризме, записанном Бетховеном в альбом Марии Пахлер-Кошак 27 сентября 1823 года (WoO 202), и в аналогичном напутствии Л. Рельштабу от 3 мая 1825 года (WoO 203).

²³ Царева 1981. С. 144.

нять «олимпийское» равновесие и делать вид, будто ничего не произошло, больше невозможно.

Разрушение классических (а по сути, нормативно-риторических) структур было объективным процессом, сигнализовавшим о конце огромной, многовековой эпохи традиционалистского творчества, и даже такие титаны, как Гёте и Бетховен, ничего с этим поделать уже не могли. Конечно, прежняя система жанров обладала сильнейшей инерцией, и отказаться от нее в одночасье было невозможно (да и не нужно), однако на глазах у одного поколения классическая традиция заостеневала или размывалась, а барочная вообще покрывалась мхом забвения. К моменту «воскрешения» Мендельсоном баховских «Страстей по Матфею» ни один человек уже не знал, как следует играть и петь Баха — так что в Лейпциге 1829 года прозвучали отнюдь не те же самые «Страсти», которые слышали баховские современники в 1729 году, а сокращенные, переинструментированные и исполненные в романтической манере, то есть переведенные на язык новой эпохи.

Проблема адекватного понимания напрямую касалась и музыкальной формы, особенно в ее словесном выражении. Вряд ли случайно то, что знаковая нам теория сонатной формы началась именно тогда, когда закончилась ее история — в 1824 году, то есть после того, как были написаны все сонаты и симфонии Бетховена.

Потребность в терминологическом закреплении и в научной систематике обычно свидетельствует о том, что данное явление перешло из разряда живых и непрерывно развивающихся в разряд «окаменелостей». Никто из венских классиков не оперировал понятиями «сонатно-симфонический цикл» и «сонатная форма», им были неведомы термины «экспозиция, разработка и реприза» — всё это появилось в теории музыки лишь после того, как были написаны последние сонаты Бетховена, а именно, в статьях А. Б. Маркса и Г. Бирнбаума, публиковавшихся начиная с 1824 года в берлинской *Allgemeine musikalische Zeitung* (BAMZ). Классики пользовались другой терминологией, риторической по своему происхождению, однако ни один учебник XVIII века не описывал музыкальную форму как готовую схему. Бытование типовых форм было обусловлено лишь неписанным согласием музыкантов относительно наиболее разумного и выигрышного последования музыкальных «идей» или закономерностей развития музыкально выраженного «чувства» (причем в сфере музыкальной эстетики «идея» и «чувство» были вполне взаимозаменяемыми понятиями). Для венских классиков созидание формы всегда предполагало баланс между риторической нормой (иначе произведение становилось «невнятным», *unfasslich*) и художественной свободой, которая также считалась особой ценностью, свидетельствовавшей о гении и оригинальности композитора. В позднем творчестве Бетховена этот баланс был демонстративно нарушен в пользу свободы (и «непонятности»), хотя риторическая основа все еще продолжала жить в подсознании и приниматься за точку отсчета. Такое искусство уже не поддавалось систематизации, и не случайно теории классических форм, предложенные в конце 1820 — 1840-х годах А. Б. Марксом, Г. Бирнбаумом, А. Рей-

хой и К. Черни, основывались на анализе типовых форм венских классиков, созданных между 1780-ми и 1810-ми годами. Бетховен 1820-х годов находился за пределами этих систематизаций; он действительно как бы выпал из истории, хотя до конца жизни оставался признанным классиком.

Стало быть, те изменения, которые музыкальная форма претерпела под пером стареющего мастера, были отнюдь не плодом его необузданной фантазии (как казалось некоторым современникам и даже критикам последующей эпохи, полагавшим, что такие произведения могли быть созданы лишь безумцем). Эти изменения были обусловлены духом времени, утратившего некоторые важнейшие константы, но сохранившего память о них в качестве умозрительных ориентиров.

ДЕФОРМАЦИЯ ФОРМЫ

Если начать с самого общего, с концепции сонатно-симфонического цикла, то поздние произведения Бетховена демонстрируют вполне определенные тенденции. Центром тяжести классического трех- или четырехчастного цикла было сонатное *allegro* («первое *allegro*» в терминологии венских классиков, включая Бетховена) — самая насыщенная развитием часть, определявшая характер всего произведения. У Бетховена вплоть до 1810-х годов эта тенденция не только сохранялась, но и прогрессировала, причем сонатное *allegro* иногда достигало беспрецедентных масштабов, включая невероятные для Моцарта и Гайдна тематические контрасты и сложнейшие тональные соотношения. Все остальные части были относительно «легче», даже если их протяженность превышала I часть (такое нередко случалось с классическими *Adagio*), или если финал также писался в сонатной форме. Правда, наряду с усилением этой тенденции в произведениях Бетховена начала тогда же обнаруживаться и другая: «утяжелялась» медленная часть, разрасталась вторая половина цикла (за счет трех-пятичастной формы в менуэтах и скерцо 1806–1812 годов), две последние части соединялись переходом (как в Пятой и Шестой симфониях). Центр тяжести цикла медленно, но неуклонно смещался к середине и даже к концу, и при этом, естественно, уменьшался удельный вес, пропорции и интенсивность развития сонатного *allegro*.

В произведениях позднего периода первое *allegro* мало что определяет; иногда оно вообще отсутствует (Квартет *op. 131*), а иногда играет роль некоей прелюдии (Сонаты *op. 101*, *109* и *op. 110*). Но даже там, где эта часть вроде бы велика и значительна, главные события происходят за ее пределами — чаще всего на стыке медленной части и финала. Ситуация осложняется еще и тем, что изменяется и наиболее обычная последовательность частей в цикле (скерцо у позднего Бетховена предшествует медленной части), и количество частей (особенно в последних квартетах). Это смещение центра тяжести и нарушение классической сбалансированности целого придает поздним произведениям Бетховена особую смысловую нагруженность, а иногда и перегруженность. Даже не будучи откровенно трагической по своему характеру, такая музыка объективно свидетельствует об эпохальном катак-

лизме, ибо над трещиной, разделившей мироздание, невозможно построить ничего классического — то есть одновременно величественного и изящного, грандиозного и лаконичного, уравновешенного и динамичного. Все причудливые или циклопические конструкции позднего Бетховена создаются ценой огромных усилий, и центробежным силам противостоит небывалая концентрация материала и его как бы избыточное нагромождение. На самом деле такой запас прочности совершенно необходим, без него форме грозит энтропия, ибо внутренние ее основы оказались необратимо распатанными. Симметрия, центрированность, иерархичность возможны в художественно убедительном облике лишь в той мере, в какой они безусловно присутствуют в сознании — и более того, при условии, что данный тип сознания отвечает определенным настроениям эпохи.

Яснее всего это видно на примере сонатной формы. На заре становления классического стиля данная форма складывалась как универсальная модель для выражения внутренне сложной, но притом четко структурированной музыкальной мысли: изложение некоей «истины» (темы или комплекса тем), развитие и новое утверждение основной идеи, причем развитие и утверждение объединялись обычно в один раздел, отделенный от предыдущего знаками повторения. Сонатное *allegro* унаследовало эту двухколенную модель от барочных прообразов — старинной сонатной и старинной двухчастной форм, которые строились на одних и тех же принципах гармонического движения: при мажорной тональности движение экспозиции направлялось в сторону доминанты, при минорной — чаще в сторону параллели (реже — доминанты), поскольку мажорный лад обладал «природным» преимуществом перед минорным.

Отличием классической сонатной формы от ее барочных предшественниц было новое качество тематизма и его функциональной организации, основанной на контрастах «сильного» и «слабого», «мужественного» и «женственного», «общего» и «индивидуального», «твердого» и «текучего». Ни один теоретический источник XVIII века не предписывал композитору создавать главную тему «активной» или «энергичной», а побочную — «изящной» либо «лирической»; подобные соотношения становились типовыми не в силу диктата правил, а в силу естественной логики вещей, вытекавшей из рационально-оптимистического взгляда на мир и из риторического подхода к музыкальному творчеству (ведь музыку всерьез воспринимали, определяли и описывали как «звуковую речь», *Klangrede*). В такой системе мышления главная мысль не могла быть «слабее» побочной, и даже в так называемом «поющем *allegro*» («*das singende Allegro*»), где главная тема по определению не должна была быть слишком энергичной или подчеркнуто мужественной, «слабость» побочной заключалась в ее размытости и меньшей яркости (как правило, весь побочно-заключительный раздел состоял из пассажей и общих форм движения).

Бетховенская сонатная форма «героического периода» (до 1812 года) неоднократно испытывала эту модель на прочность, но в целом не опровергала ее. Композитор словно бы исследовал границы допустимого: что будет, если главная тема активного характера приобретет внутреннюю сложность,

как в «Героической симфонии»? Возможен ли действенный контраст в рамках монотематической формы, как в Пятой симфонии? А если обойтись практически без контраста, как в Шестой симфонии? Понятно, что сам Бетховен не формулировал вопросы подобным образом, но любое его крупное сочинение, хотел он того или нет, демонстрировало торжествующую жизнеспособность классической модели и ее устойчивость к самым смелым трансформациям. Форма всё равно оставалась симметричной (разработка «отзывалась» в коде), центрированной, иерархически устроенной. Революционные крайности, возникавшие то там, то тут, выглядели до определенного времени экспериментальными исключениями, пока вдруг не обнаружилось, что эти исключения выстраиваются в новую систему, в корне противоречащую старой.

Прежде всего это коснулось **тональной организации** сонатной формы. Произведения позднего периода показывают, что мощный силовой каркас тонико-доминантовых соотношений, служивший ранее скелетом и мускулами классического *allegro*, сменился более рыхлой медиантовой конструкцией, уже не способной держать на себе прежние гигантские конструкции и обеспечивать типичный для Бетховена уровень драматического напряжения (медианта уводит от тоники, но не оспаривает ее власти — это альтернатива, но не антитеза).

Приведем для наглядности таблицу, свидетельствующую о том, что для произведений Бетховена, созданных не только после 1812-го, но даже после 1809 года, характерным постепенно становится медиантовое направление тонального развития экспозиции. Правда, в некоторых случаях экспозиция после этого все же завершается в нормативной тональности, но гармонический дуализм побочной партии сигнализирует о нарастании центробежных тенденций. Иногда экспозиция (а вместе с ней и реприза) становится, как у Шуберта, трехтональной.

Произведение	Часть	Экспозиция: ГП — ПП	Реприза ГП — ПП
Квартет op. 95	I	f-moll — Des-dur	f-moll — F-dur
Трио op. 97	I	B-dur — G-dur	B-dur — B-dur
Седьмая симфония	I	A-dur — cis-moll / E-dur	A-dur — a-moll / A-dur
– “ –	IV	A-dur — cis-moll	A-dur — A-dur
Восьмая симфония	IV	F-dur — As-dur / C-dur	F-dur — Des-dur / F-dur
Соната op. 106	I	B-dur — G-dur	B-dur — B-dur
– “ –	III	fis-moll — D-dur	fis-moll — Fis-dur
Соната op. 111	I	c-moll — As-dur	c-moll — C-dur
Девятая симфония	I	d-moll — B-dur	d-moll — D-dur
Квартет op. 127	I	Es-dur — g-moll	Es-dur — Es-dur
Квартет op. 130	I	B-dur — Ges-dur	B-dur — Des-dur / B-dur
Квартет op. 132	I	a-moll — F-dur	a-moll — A-dur
Квартет op. 135	IV	F-dur — A-dur	F-dur — D-dur

Для сравнения приведем также перечень поздних сонатных форм, в которых сохраняются традиционные типы тональных соотношений.

Произведение	Часть	Экспозиция: ГП — ПП	Реприза ГП — ПП
Соната op. 97	I	e-moll — h-moll	e-moll — e-moll
Соната op. 102 № 1	II	a-moll — C-dur	a-moll — a-moll
Соната op. 102 № 2	I	D-dur — A-dur	D-dur — D-dur
Соната op. 101	I	A-dur — E-dur	A-dur — A-dur
— ” —	IV	A-dur — E-dur	A-dur — A-dur
Соната op. 109	I	E-dur — H-dur	E-dur — E-dur
— ” —	II	e-moll — h-moll	e-moll — e-moll
Соната op. 110	I	As-dur — Es-dur	As-dur — E-dur / As-dur
Квартет op. 127	IV	Es-dur — B-dur	Es-dur — Es-dur
Квартет op. 130	VI	B-dur — F-dur	B-dur — B-dur
Квартет op. 135	I	F-dur — C-dur	F-dur — F-dur

Формы, в которых сохраняются традиционные типы тональных соотношений, непременно обнаруживают какие-то иные странности, не позволяющие безоговорочно причислить их к типу классического сонатного *allegro*: они либо написаны в сдержанных темпах, либо стоят не на первом месте в цикле (6 из 11 перечисленных) и вбирают в себя стилистику скерцо или рондо, либо с ними оказывается еще что-то «не так». Таковы первые части фортепианных сонат op. 101 (полное отсутствие тематических контрастов), op. 109 (контраст между темами, напротив, настолько сильный, что превращает эту часть в подобие фантазии), op. 110 (главная тема «раздвоена», а побочная внезапно сдвигается в медианту в репризе, где темы, напротив, должны были бы сближаться). Примечательно, что формы с традиционными тональными опорами обычно более компактны по сравнению с формами, построенными на медиантовых соотношениях.

Поскольку медиантовый каркас, в отличие от тонико-доминантового, не способен выдержать испытание далекими модуляциями, то и разработки в поздних сонатных формах Бетховена обычно не предполагают ни обстоятельных экскурсов в отдаленные сферы, ни даже особенно бурной событийности. В разработках сонатных форм, созданных в 1802–1812 годах, Бетховен часто прибегает к красочным модуляциям (в последний раз это произошло в «Битве при Виттории»), но в поздних произведениях тональный план разработок редко выходит за пределы круга родственных тональностей. Ведь формы небольших размеров не требуют широкомасштабного развития, а при медиантовом соотношении тем в экспозиции тоника оказывается слишком слабой, чтобы «держаться» всю структуру; о ней нужно периодически напоминать, и от нее нельзя уходить слишком далеко. Классическое ощущение пропорций и архитектоники не изменяет Бетховену и здесь, однако сами эти параметры становятся иными: прежняя величественная купольная конструкция словно бы «провисает», поскольку кульминация смещается из разработки в начало репризы; ходы и вспомогательные сооружения занимают подчас большее мес-

то, чем «залы» (тематические участки), причем эти ходы могут завершаться внезапными обрывами или уводить от цели.

Объективно всё это — симптомы трагической ситуации, в которой оказалось тогда классическое искусство, и форма передает этот скрытый трагизм через свою расшатанную и едва ли не насильственно удерживаемую в привычных рамках структуру, даже если произведение изо всех сил старается сохранить лирический или шуточный тон. Но когда характер музыки драматичен, мрачен или смятенен, данная структура лишь усугубляет все эти ощущения.

Чрезвычайно показательны в этом отношении сочинения «переходного» периода.

Две **Сонаты для фортепиано и виолончели op. 102 (C-dur и D-dur)**, созданные в 1815 году и посвященные графине Марии Эрдеди — безусловно камерная, но никоим образом не салонная музыка. Фортепианная партия предназначалась для самой графини, а виолончельная была рассчитана на высокий профессионализм Йозефа Линке. И здесь напрашивается сравнение с виолончельными Сонатами op. 5, созданными Бетховеном в 1796 году для себя самого и Жана-Луи Дюпора: те сонаты также были совсем не салонными, а скорее концертными, но потому не очень-то камерными. Молодому Бетховену было интересно «взрывать» поэтику классического камерного дуэта, провокационно заимствуя формальные модели из скрипичных сонат Моцарта²⁴. Однако здесь оставались узнаваемыми все исходные, пусть и взаимоисключающие, ориентиры: и типичная для раннеклассических сонат двухчастность (которой приданы поистине циклопические масштабы), и стилистика концерта, парадоксально примененная к обеим партиям сразу (виолончель проявляет чудеса виртуозности, но фортепиано постоянно пытается выбиться в лидеры).

В Сонатах op. 102 налицо как отказ от юношеских попыток «штурмовать небеса», так и переход из состояния дерзкой полемики с еще живой традицией в состояние несколько растерянной свободы: опровергать больше некого и незачем, на месте прежней жанровой пирамиды — руины, а все существовавшие ранее модели превратились в призрачные воспоминания. Так, Соната op. 102 № 1 C-dur все еще «помнит» и о Сонатах op. 5 (причем — об обеих сразу), и о моцартовских скрипичных сонатах (а через них — и о старинной сонате *da chiesa*), и о бетховенской «Крейцеровой сонате», но ни одно из этих воспоминаний не становится для нее формообразующей моделью.

Цикл Сонаты C-dur весьма своеобразен.

Таблица

Вступление	Сонатное <i>allegro</i>	Переход	Реминисценция Вступления	Финал
Andante	Vivace	Adagio	Tempo d'andante	Allegro vivace
C-dur	a-moll	C-dur	C-dur	C-dur
Период	Сонатная форма	Ход, предыкт	Предложение	Сонатная форма
16+11 тактов	127 тактов	9 тактов	7 тактов	249 тактов

²⁴ См. об этом: Lockwood 2003. P. 101.

Фундамент этого цикла составляют две крупные части, написанные в сонатной форме — *Vivace a-moll* и *Allegro vivace C-dur*; прочие части не только гораздо меньше по протяженности, но и не самостоятельны по своей структуре. И хотя на слух вся соната воспринимается как романтическая рапсодия (или, вернее, духовная сестра Сонаты *quasi una fantasia* op. 27 № 1), подобные структуры (медленно — быстро, медленно — быстро) встречались еще в барочной сонате *da chiesa*. Никто из ранних романтиков *так* в начале XIX века не писал. Они либо не пользовались классическими формами, создавая свободные фантазии (как, например Дуссек в Сонате op. 61, имеющей название «Гармоническая элегия на смерть Его королевского величества принца Луи Фердинанда Прусского»), либо, если пользовались (как Шуберт или Вебер), не перемежали строгие формы подобными лирическими отступлениями.

С другой стороны, для классиков крайне нетипично сонатное *allegro* в минорной тональности внутри мажорного цикла, но, если такое иногда ранее и случалось, то это всегда были одноименные тональности, а не параллельные, как здесь (*C-dur* — *a-moll*). Еще при рассмотрении боннских сочинений Бетховена мы указывали на вероятный источник этой идеи: моцартовскую скрипичную Сонату *G-dur* KV 379, отозвавшуюся не только в бетховенском юношеском Квартете WoO 36 *Es-dur*, но, возможно, и в «Крейцеровой сонате» op. 47. И, пожалуй, именно ее уместно привлечь для сравнения.

В I части «Крейцеровой сонаты» главная партия построена необычно (она начинается неустойчиво и состоит из трех «вопросительных» предложений), что компенсируется тональной определенностью и образной яркостью побочной темы (*E-dur* — *e-moll*) и мощной утвердительностью заключительной темы (анализ этой части см. в главе «Рождение Героя»). В итоге возникает типичное для Бетховена драматическое сонатное *allegro* с контрастными темами, последовательным развитием конфликта и недвусмысленным трагедийным итогом.

В Сонате op. 102 № 1 все акценты смещены. Безмятежное вступление *C-dur* вовсе не готовит появление бурного *Vivace a-moll*, которое врывается совершенно внезапно и потом столь же бесследно растворяется в мягком сиянии вернувшегося на свое место мажора. Перед нами не быстро зреющий на наших глазах конфликт (что характерно для «героического периода» творчества Бетховена), а резкий контраст-противопоставление, типичный для жанра фантазии — как, например, в Сонате op. 27 № 1. Но само сонатное *allegro* (*Vivace*) создано в Сонате op. 102 скорее как монологическое излияние, нежели как инструментальная драма. Здесь не только нет существенного контраста между главной и побочной темами (последняя, кстати, написана в тональности минорной доминанты, *e-moll*, что встречается намного реже, чем тональность параллели или мажорной доминанты, как в «Крейцеровой сонате»), но, собственно, нет и сколько-нибудь самостоятельной побочной темы: все контрастные элементы сосредоточены внутри главной и связующей партии, переход же в тональность доминанты порождает не новый мелодический образ, а ощущение тематического «провала», знаками которого служат отчаянные разрозненные возгласы в партии виолончели.

174
Vivace

The musical score for measures 174-175 is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano introduction with a bass line and a treble line. The bass line has a crescendo and sf markings. The treble line has a crescendo and sf markings. The piece ends with a final chord.

Подобный же провал зияет на месте побочной темы в экспозиции I части фортепианной Сонаты e-moll op. 90:

175

The musical score for measures 175-176 is in E minor (three sharps) and 3/4 time. It features a piano introduction with a bass line and a treble line. The bass line has a ritard. and in tempo markings. The treble line has a ff and dim. marking. The piece ends with a final chord.

И хотя сонатные allegri, созданные в 1814–1815 годах, скомпонованы очень крепко, перемены свидетельствуют о том, что основы формы расширяются: она лишилась одной из своих опор, то есть побочной мысли, и как бы ушла в себя (разрабатывать в таких условиях можно лишь главную тему, которая находится в перманентном конфликте сама с собой). Дальнейшее развитие такого типа сонатности объективно ведет к ее измельчанию и превращению в миниатюру. Так происходит во II части фортепианной Сонаты op. 109 (бурное,



Мориц Лихновский

но внутренне не контрастное *Prestissimo* *e-moll* с переходом вместо разработки) и в Батгелях *op. 126* (№ 2 *g-moll* и № 6 *Es-dur*). Но зато и бетховенская миниатюра насыщается невиданным прежде эмоциональным содержанием, превращаясь из «безделушки» в подобие страницы из личного дневника или аналог лаконичного, но чрезвычайно емкого лирического стихотворения.

«Память сердца» и «память рассудка» (воспользуемся философской антитезой из стихотворения К. Н. Батюшкова) образуют весьма важный компонент позднего стиля Бетховена, включающего в себе невероятное количество аллюзий и ассоциаций.

Возьмем, к примеру, финал фортепианной **Сонаты *op. 90***. Тема этого рондо напоминает какую-нибудь «песню без слов» и, возможно, недаром: если верить Шиндлеру, посвящение сонаты графу Морицу Лихновскому было вызвано историей его любви к певице Йозефе Штуммер, на которой он смог жениться лишь после смерти в 1817 году своей первой супруги, пойдя на фактический разрыв с возмущенными родственниками.

Согласно Шиндлеру, в ответ на вопрос Лихновского о содержании сонаты Бетховен, якобы, признался, что намеревался положить на музыку «историю любви графа к его супруге», и что I часть можно было бы озаглавить «Борьба между разумом и сердцем», а вторую — «Беседа с возлюбленной»²⁵. Вероятно, это всего лишь очередной шиндлеровский апокриф, поскольку соната была закончена в 1814 году, когда Штуммер еще не являлась женой Лихновского. С другой стороны, извещая Лихновского о посвящении сонаты, Бетховен подчеркивал, что оно было вызвано исключительно чувствами дружбы и признательности, а не расчетом на вознаграждение (композитор заранее отказывался от чего-либо, «хоть как-то похожего на подарок»)²⁶. Так что, возможно, в Сонату *op. 90* действительно было вложено много личного и даже интимного. В конце концов, оглашенная Шиндлером программа вполне подходила и к той ситуации, которую сам Бетховен переживал в 1812 году, и она была еще болезненно свежа в его памяти. Но «задушевное» и здесь не означает «простого», как оно понималось в категориях просветительской или романтической эстетики.

Тема рондо вроде бы похожа на *Lied*, но имеет не совсем типичную для песни структуру, возникшую благодаря комбинаторным перестановкам разделов простой двухчастной формы: *abba* (норма — *aabb*). Мнимая неприятельность фактуры содержит идею мягкой диссонантности, основанной на

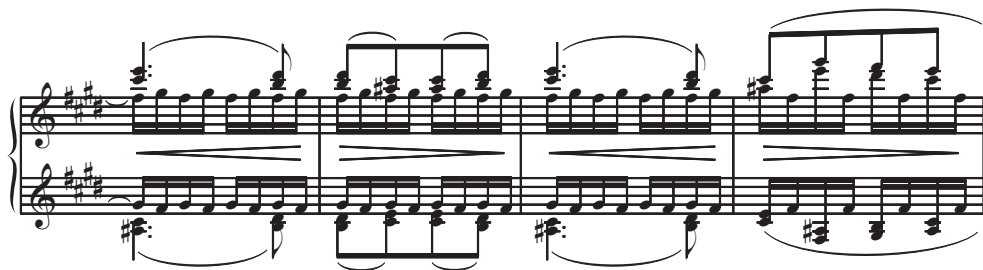
²⁵ Schindler 1973. S. 597.

²⁶ ПБ 2. № 520.

сочетании органного пункта в теноре (*h* малой октавы) и «скользящих» по-верх него терций и других интервалов. Эта диссонантность заставляет забыть о том, что в теме нет ни одного минорного аккорда — отсюда эффект трепетного, но как бы рассеянного сияния.

В побочной теме, стоящей на доминанте, используются исключительно смелые созвучия, возникающие в результате терцовых дублировок мелодии и выписанной трели в качестве органного пункта в средних голосах. Причем и мелодия, и фигурация даны в обращении по отношению друг к другу — сугубо полифонический прием имеет здесь, возможно, и скрыто символический смысл (голоса и стремятся друг к другу, и не могут преодолеть разделяющего их расстояния). Этот прием выдает искушенность Бетховена в приемах музыкальной риторики XVIII века, согласно которым эмоциональный смысл высказывания должен был подтверждаться визуальным жестом (или музыкальной графикой).

176



Столь изощренного письма мы не найдем в фортепианных произведениях ранних романтиков. Такая многослойная сложность мысли даже при изложении внешне непритязательных идей — качество позднего стиля Бетховена. Очень поучительно сравнение Сонаты ор. 90 с шубертовской Сонатой е-moll, написанной в 1817 году явно под воздействием бетховенского произведения, вплоть до использования того же тонального плана (е — Е), аналогичной двухчастной структуры цикла и откровенно сходного тематизма финала (у Шуберта он написан в сонатной форме).

177 (a)

Шуберт



177 (6)

Бетховен

Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen
Non troppo vivace e cantabile assai



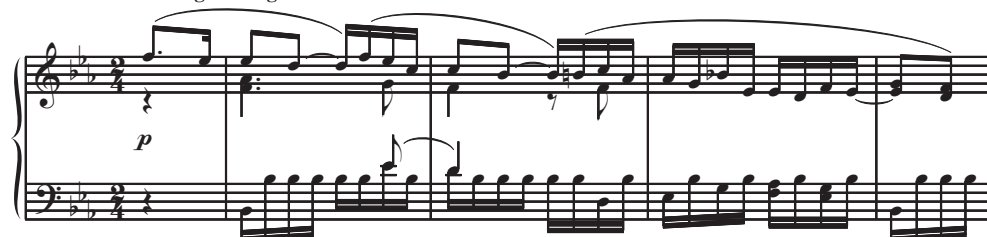
Конечно, необходимо помнить, что младшему мастеру в то время было всего двадцать лет, и он считал для себя не зазорным поучиться у живого классика. Но сравнение модели и порожденного ею музыкального образа показывает различие самих принципов мышления двух композиторов. Романтик Шуберт более непосредственен, его тема не содержит «второго дна», это Lied в чистом виде, а не искусная стилизация под Lied. Бетховенская же тема, вопреки обманчивой скромности, нагружена слишком большим количеством аллюзий, чтобы быть просто «песней»: она загадочным образом «помнит» и о знаменитых вариациях Генделя из его Сюиты E-dur, безусловно известных Бетховену, и о юношеских ариеттах и ансамблях Бетховена на тексты Метастазियो (особенно о незабвенном дуэте «Ne' giorni tuoi felici» WoO 93), и о Моцарте, и о Гайдне (дуэты Адама и Евы в «Сотворении мира»), и о «шотландских» обработках для Томсона... Тема же Шуберта ведет свою родословную непосредственно от темы Бетховена, не обладая, однако, ее исторической памятью и не претендуя на ее обобщающий смысл.

Примерно так же обстояло дело и у молодого Бетховена. Вспомним хотя бы финалы его Сонат op. 7 и op. 22.

178 (a)

op. 7

Poco Allegretto e grazioso





В этих темах есть почти те же самые приемы, что и в теме финала из ор. 90, вплоть до органного пункта в теноре, скрытой или явной дуэтности, нежной диссонантности гармонии. Но обе темы из ранних сонат «помнят» только о галантном стиле, преломленном в творчестве Моцарта и Гайдна, причем и этот стиль подается здесь как эстетическая реальность, а не как стилизация.

Можно легко умножить число примеров, показывающих процесс интериоризации смысла в поздних произведениях Бетховена. Антитезы и конфликты всё чаще переносятся из драматической сферы в сугубо психологическую, где спорят или сталкиваются эмоции и мысли, но не противоборствующие образы, ассоциирующиеся с театральными персонажами. Подтекст становится не менее важным, чем само высказывание, однако его расшифровка требует полного погружения в мир художника.

Если мы обратимся к поздним произведениям, отмеченным бóльшей широтой замысла и контрастностью материала, нежели приведенные в пример сонаты переходного периода, то и здесь налицо признаки кризиса классического стиля, проявляющиеся в расшатывании и размывании его структурных основ.

Анализируя поздние сонатные формы Бетховена, В. В. Протопопов находил в них следующие своеобразные черты: текучесть тематического развития, тенденцию к монотематизму, полифонизацию сонатной формы, слияние связующей и побочной партии, отсутствие самостоятельной темы побочной партии (или, наоборот, политематичность), тенденцию к стиранию граней между разработкой и репризой, разработочность главной партии в репризе, тональную подвижность побочной партии в репризе²⁷. Если не знать, что речь идет о Бетховене, то все перечисленные приметы идеально подходят к доклассической или раннеклассической сонатной форме, то есть свидетельствуют о кризисе собственно классической модели. Как ни странно, «поздний» Бетховен с его необычайными тональными планами, причудливым сопряжением музыкальных идей и увлечением канонами и фугато, оказывается формально ближе к Доменико Скарлатти, Антонио Солеру, Пьетро Доменико Парадизу, Филиппу Эмануэлю Баху, раннему Гайдну — чем к себе же самому начала 1800-х годов. Сонатная форма поздних произведений Бетховена не слишком соответствует тому, что писалось в учебниках XIX века, но зато вполне соответствует тому, чему учила теория музыкальной композиции

²⁷ Протопопов 1971. С. 164–233.

середины XVIII века (за исключением систематического использования медиантовых соотношений).

Всё, что говорилось здесь о сонатной форме, касается и других типовых форм. Они тоже размываются, становятся более зыбкими (рыхлости Бетховен все же не допускает), отрываются от бытовых корней или от существующих моделей.

Сложная трехчастная форма с трио утрачивает столь характерную для периода 1806–1812 годов монументальную пятичастность, а ее разделы приобретают не очень свойственную этой форме (танцевальной по генезису) структурную и тематическую текучесть. Собственно, первый раздел сложной трехчастной формы начал «разбухать» уже в ранних произведениях Бетховена, особенно в скерцо, где середина второго колена формы фактически превратилась в разработку (Соната ор. 2 № 2; Первая симфония). В 1802–1812 годах склонность к сквозному развитию первого раздела приобрела характер тенденции — вплоть до отказа от обычной в этом разделе двухколенной формы (Пятая симфония, III часть). В поздних произведениях мы не встретим почти ни одного «нормального» скерцо или менуэта: либо скерцо окажется двухдольным, чего прежде почти не бывало (исключение — Соната ор. 31 №3), либо его первый раздел будет написан в необычной форме (например, полной сонатной в Девятой симфонии), либо трио окажется разомкнутым и снабженным вставкой-переходом (Сонаты ор. 106; Квартет ор. 130, *Prestissimo*), либо обнаружится еще что-то нетипичное (канон в трио из *Alla marcia* Сонаты ор. 101).

Все эти изыски восхищают своей вдохновенной оригинальностью, но они же говорят о том, что Бетховен перестал принимать как данность форму, в которой были написаны десятки тысяч классических менуэтов и скерцо. В XVIII – начале XIX века энергетика этой формы еще воспринималась как живая и несущая в себе отпечаток вполне определенной социальности (строго структурированной, этикетной, но притом общительной и дружелюбной). К 1820-м годам трехчастная форма с трио превратилась в академическую абстракцию – и стало быть, Бетховен почувствовал себя вправе поступать с ней как угодно, хотя полностью отказаться от нее не позволяла ему пресловутая «память сердца». В поздних сочинениях у Бетховена больше нет ни «чистых» менуэтов, ни «чистых» скерцо: оба жанра лишаются формального каркаса и насыщаются настолько многослойным подтекстом, что становятся просто музыкой, без жанровых этикеток. Иногда Бетховен ставит помету «*scherzando*», но чаще всего ограничивается лишь указанием темпа.

Вариационная форма также всё дальше уходит от классического принципа структурной и содержательной неизменности исходной модели. На свете нет ничего прочного и неизменного, – внушал опыт всех пережитых с 1789 по 1815 год потрясений: рушатся королевства и империи, легко перекраиваются границы, переписываются законы, – а уж мода меняется каждый сезон, и потому сущность находится отнюдь не в форме вещей, а где-то выше или глубже, вне материального мира.

Композитор-классик мог изменить форму темы только в последней вариации (или в коде), а резко переиначить ее характер – также лишь однажды, в минорной или медленной вариации (в протяженном цикле таких вариаций могло быть две). Подавляющее большинство вариационных циклов Бетховена долгое время следовало этим правилам, за одним важным исключением — фортепианных Вариаций ор. 34, где тональность и жанр темы изменялись в каждой вариации. Поздние же вариации или части, написанные в вариационной форме, демонстрируют, что прежнее исключение стало правилом. Разве что тональной пестроты, как в ор. 34, Бетховен уже не допускает. Но в мажорном цикле теперь может вовсе не быть минорной вариации (кто, собственно, сказал, что это обязательно?), зато образные, темповые и гармонические контрасты могут достигать такой глубины, что от темы не остаётся даже малейших воспоминаний. Некоторые вариации написаны настолько свободно, что возникает даже вопрос о самой их принадлежности к данной форме (Adagio Девятой симфонии).

В результате практически каждую из типовых форм в поздних произведениях Бетховена приходится описывать как сильно модифицированную по сравнению с известным прототипом — или сугубо индивидуальную.

Такой ситуации классическая музыка еще не знала, и это говорило — еще раз повторим — о потрясении самых принципиальных ее основ. Классический стиль кончался не только в творчестве Бетховена. Он кончался вообще, в историческом смысле, поскольку у него больше не было почвы для существования: она буквально уходила из-под ног. Все следующие культурные эпохи, строившие свое искусство под знаками романтизма, реализма, авангарда, поставангарда — являлись уже а-классическими²⁸.

Следовательно, кризис переживал в 1813–1816 годах не один художник, пусть самый великий, а всё европейское искусство, уходившее куда-то в сторону от привычной (многовековой и едва ли не двухтысячелетней) колеи.

КРИЗИС КЛАССИЧЕСКОЙ ГАРМОНИИ

То, что происходило с классической формой в позднем творчестве Бетховена — самый очевидный симптом этого кризиса. Но кризис был всеобъемлющим и проявился во всех параметрах музыкальной композиции.

Ослабление централизующей власти тоники и «волевых» доминантовых связей привело к несколько иному, чем прежде, пониманию *гармонии* вообще и *тональности* в частности. А ведь функциональная тональность — это святая святых классического стиля, аналогичная гелиоцентрической модели для классической астрономии, евклидовой геометрии для классической математики или трех законов Ньютона для классической механики.

Представления о тональности у музыкантов Барокко и классической эпохи мало чем отличались: те же лады (мажор и минор), те же аккорды, те

²⁸ Проблема а-классического была поставлена в книге И. А. Барсовой «Симфонии Густава Малера» (Барсова 1975. С. 4–17).

же правила модуляции. Но в эпоху Барокко господствовал, по терминологии Л. Ратнера, «солярный» принцип ладотонального устройства произведения, основанный на движении по близкородственным тональностям (опорам лада, подобным знакам Зодиака, вращающимся вокруг Солнца — тоники), а в эпоху классики — принцип «полярный», основанный на антитезе тоники и доминанты²⁹. При этом доминанта никогда не могла одержать верх над тоникой, поскольку сама являлась ее порождением. Сравнения тоники с монархом или хозяином дома, встречающиеся в трактатах XVIII века, не случайны: функциональная тональность содержит в себе идеальную модель просвещенной монархии.

Ставшие столь обычными для позднего Бетховена и романтиков медиантовые соотношения свидетельствовали о том, что даже с этой, вполне идеальной, монархией, на умозрительном и психологическом уровне было покончено. Медианта не вытекает логически из тоники, не управляется ею, не стремится вернуться к ней, а напротив, способна увести от нее весьма далеко, и тоника ничего с этим не сможет поделать. Структура такой «перезревшей» тональности напоминает скорее дряхлую аморфную империю с импозантным, но слабым центром и почти самостоятельными, время от времени откровенно бунтующими, окраинами.

Медиантовые соотношения отнюдь не ограничиваются у Бетховена рамками сонатной экспозиции. Мы наталкиваемся на них повсюду. Они становятся нормой при выстраивании тонального плана всего произведения, и это касается как сонатных, так и не сонатных циклов. Если ограничиться только произведениями, написанными после 1812 года, картина получится следующей.

Произведение	Тональности частей
Седьмая симфония	A, a, F, A
Соната op. 101	A, F, a, A
Соната op. 106	B, B, fis, B
Девятая симфония	d, d, B, D
«Торжественная месса»	D, D, B, G, h, D
Квартет op. 130	B, b, Des, G, Es, B
Квартет op. 132	a, A, F, a
Квартет op. 135	F, F, Des, F
«К далекой возлюбленной»	Es, G, As, As, C, Es
Вариации op. 120	C..... c (№ 31), Es (№ 32) C (№ 33)
Багатели op. 126	G, g, Es, h, G, Es

Медиантовые соотношения проникают и внутрь сложной трехчастной формы, и внутрь рондо, и внутрь большой полифонической формы. Достаточно вспомнить такие примеры, как скерцо Седьмой симфонии (F — A), Adagio из Квартета op. 132 (соотношение двух тем: F — D), Adagio Девятой симфонии

²⁹ Ratner 1980. P. 49–51.

(В — G, В — D), фугу из Сонаты op. 106 (контрастный эпизод в D-dur), Gloria из «Торжественной мессы» («Gratias» в B-dur), и т. д. Звучат все эти чередования медиант очень красиво, напоминая чередование по-разному освещенных пространств. Однако медиантовые соотношения, внедряемые в музыку на самых разных уровнях, так же разъедали изнутри классическую тональность, как разъедали изысканные хроматизмы маньеристического мадригала XVI века ренессансную модальность.

Другой симптом необычного по сравнению с классикой XVIII века состояния тональности — **модуляции**, которые делаются не при помощи обстоятельных переходов, а при помощи волюнтаристских *секундовых сдвигов*, подчеркнутых унисонной фактурой. Таких случаев очень много, и хотя они встречались у Бетховена и раньше (например, уже в экспозиции Второго концерта), для позднего стиля они становятся типичными. Через эти секундовые сдвиги можно попасть очень далеко, не прилагая особых усилий и не прибегая к логическим аргументам, и эти внезапные переносы в некое «иное» очень не похожи на прежние бетховенские модуляции — тщательно выстроенные и притом очень активные, в упорной борьбе освобождающиеся от притяжения тоники и утверждающие новые истины.

В поздних произведениях никакой борьбы «старой» и «новой» тональности зачастую нет; модуляции лишены прежней необратимости и непреложности: здесь можно вдруг оказаться как бы на другой планете, но можно и столь же внезапно вернуться назад, словно упав с неба, и две тоники оказываются не в соотношении соперничающих центров силы, а в соотношении «параллельных миров». Они способны аннигилировать друг друга, как материя и антиматерия, но неспособны бороться за первенство. Так, g-moll при возвращении *Arioso dolente* в III части Сонаты op. 110 вовсе не является альтернативой ни as-moll, в котором эта музыка звучала раньше, ни итоговому As-dur: это трагический срыв в некую черную бездну, откуда, однако, оказывается возможным вновь подняться вверх, приложив огромные духовные усилия. Секундовые сдвиги появляются и между частями (Квартет op. 131, части I и II), и внутри частей — в серединах и переходах (Соната op. 106, часть II, переход к репризе; Квартет op. 135, часть II, середина), и в разработках.

Похоже, что среди секундовых соотношений Бетховена особенно интересуют *однотерцовые*. Этот интерес, опять-таки, возник уже раньше, и мы обращали на него внимание, говоря о разработке I части «Героической симфонии» или о побочной теме I части Пятого концерта. Но в прежние годы подобные случаи выглядели единичными, и их можно было списать на любовь Бетховена к рискованным крайностям. В поздних же сочинениях мы сталкиваемся с ними неоднократно, причем в самых разных ситуациях.

Однотерцовая пара B-dur — h-moll руководит всей тональной драматургией Сонаты op. 106; в Вариациях на тирольскую песню op. 107 № 1 Es-dur минорная вариация написана в однотерцовом e-moll, что подчеркнуто вызывающей «линейной» модуляцией; в переходе от 32-й к 33-й вариации из op. 120 Бетховен идет из Es-dur в C-dur через однотерцовый по отношению к первому e-moll; однотерцовые сопоставления заметны и в «Торжественной

мессе» («Qui sedes» из Gloria: F-dur — fis-moll). Конечно, и эти случаи можно пересчитать по пальцам, но ведь у предшественников Бетховена даже такого их количества мы не наберем, хотя любой из композиторов-классиков мог, если хотел, модулировать в какую угодно тональность, особенно в фантазиях, разработках или речитативах. Классики, как правило, не считали это необходимым, а если и модулировали в однотерцовые тональности, то постепенно, не слишком это афишируя (как Моцарт в первом разделе Фантазии KV 457: c-moll — H-dur).

Другим штрихом, характерным для гармонии позднего Бетховена, стало участвовавшее использование *увеличенного трезвучия*. Венские классики отдавали себе отчет в особой, изысканной красочности этого аккорда, но вводили его в свои сочинения довольно редко и без нарочитой демонстративности, поскольку увеличенное трезвучие сильно выделялось своей фонической и функциональной парадоксальностью: принадлежа к классу трезвучий, оно в рамках классической тональности было заведомо неустойчивым аккордом, но притом его неустойчивость обладала странной замкнутостью и самодостаточностью. Увеличенное трезвучие было «вещью в себе», и именно это привлекало к нему впоследствии композиторов последующих эпох от Глинки до Мессиана. Похоже, однако, что одним из первых эту инакость ощутил в данном аккорде Бетховен, который, хотя и не трактовал его как тонику нового, целотонового лада, часто использовал увеличенное трезвучие и как гармоническую краску, и даже как основу построения тонального плана (Багатели op. 126). Приведем лишь некоторые примеры (см. также пример 226).

179 (a)

Багатель op. 119 №9

Moderato cantabile



179 (6)

Квартет op. 135, ч. IV

Grave ma non troppo tratto



Разумеется, ошибкой было бы приписывать Бетховену какие-либо сознательные поползновения на разрушение классической тонально-гармонической системы, однако необратимый процесс расшатывания ее функциональных основ и ослабления иерархических тонико-доминантовых соотношений, объек-

тивно ведущий к позднеромантическим экспериментам («Тристан и Изольда» Вагнера, «Багатель без тональности» Листа, «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси, «Кащей Бессмертный» Римского-Корсакова), к появлению симметричных ладов — уменьшенного и увеличенного, а затем и к полному упразднению данной системы, начался именно в 1810–20-х годах.

Свойственный Бетховену дерзновенный радикализм мышления отнюдь не превращал его в диссидентствующего одиночку. Недаром особые тональные планы и медиантовые взаимосвязи, столь типичные для позднего творчества Бетховена, расцениваются ныне многими как «романтические»: они действительно отвечали духу новой эпохи. Не кто иной, как убежденный классицист и недоброжелатель Бетховена, Готфрид Вебер, в своем учебнике композиции (1817–1818) предложил систему тонального родства, которая очень точно соответствовала гармонии позднего Бетховена и Шуберта — при том, что автор учебника крайне неодобрительно относился к бетховенским новациям, а музыки Шуберта, судя по всему, вообще не знал.

Веберовская система вырастает из кристаллического ядра самых близких тональностей. Это ядро состоит из тоники, доминанты, субдоминанты, параллели и одноименной тоники.

	G	
c	C	a
	F	

В соответствии с принципами классической гармонии, движение вверх, в сторону доминанты и диэзных тональностей, имело приоритет перед движением в сторону субдоминанты. Параллель всегда включалась в круг ближайших «родственников» тоники (причем в миноре имела приоритет перед всеми прочими); одноименные тональности в XVIII веке также иногда рассматривались или трактовались как близко родственные (трактаты Й. Рипеля, Г. К. Коха). «Обе они — дети одного отца, и их можно рассматривать как сестер-близнецов различного темперамента, если вообще не как одну и ту же тональность, но двоякого характера (или модуса), или как одну и ту же личность, только в различных душевных состояниях», — писал по этому поводу Г. Вебер³⁰.

Из описанной ячейки вырастает стройная и логичная система, которая, будучи доведенной до логического конца, включает в себя все тональности,



Якоб Готфрид Вебер

³⁰ Weber 1817. S. 285–286.

включая энгармонические³¹. Причем, невзирая на то, что сам Вебер был рьяным поборником равномерной темперации, из итоговой таблицы видно, что «края» не сходятся, и одни и те же тональности, расположенные на разных концах схемы, качественно не равны между собой, так же, как семантически не равны C-dur, являющийся центром системы, и C-dur, выступающий в роли чьего-то «двоюродного» родственника.

Таким образом, гармония поздних произведений Бетховена является безусловно классической, а не романтической — но классической в ее финальной стадии, отмеченной ослаблением власти центра и нарастающей самостоятельностью периферии. Конечно, Бетховен, как классик, четко помнит о центре системы и иерархии ее элементов. Функция для него всегда важнее краски или «настроения», но сама эта иерархия неуклонно слабеет и уже неспособна «держать» всё гармоническое мироздание.

Внутреннее размягчение некогда жесткой структуры функциональной тональности сопровождается проникновением в нее чужеродных элементов — тех самых, о которых ничего не желал знать слух музыкантов периода расцвета классической эпохи: **церковных ладов и ладов народной музыки**.

Выше мы говорили о том, что Бетховен, как и подавляющее большинство его современников, не «слышал» модальности. Он не понимал сути церковных ладов, когда юношей выполнял контрапунктические упражнения по учебнику Фукса, и игнорировал пентатонику, занимаясь в зрелые годы обработками шотландских песен. Однако постепенно его пытливый слух поворачивался и в эту сторону (трудно выразить этот процесс иначе, нежели емкой метафорой из названия статьи А. В. Михайлова «Поворачивая взгляд нашего слуха»³²). Уже в Мессе C-dur (1807) имеются небольшие фрагменты, выполненные средствами модальной гармонии (например, «Quoniam» в Gloria); из ладов народной музыки более или менее адекватно Бетховен воспроизводит лидийский (финал «александровской» скрипичной Сонаты op. 30 № 3, фортепианный Полонез op. 89, посвященный императрице Елизавете Алексеевне, и обработка польской песни «Баба шла по пашне» из «Песен разных народов»). Однако, задумав в 1818 году «Торжественную мессу», композитор начинает всерьез интересоваться старинными ладами, которые в теории того времени именовались «греческими».

В 1818 году Бетховен записал в дневнике: «Чтобы писать настоящую церковную музыку, изучить все церковные монашеские хоралы, и также посмотреть, как согласуется в лучших переводах совершенная просодия с окончаниями разделов во всех христианско-католических псалмах и мелодиях вообще»³³. С подлинными церковными мелодиями в старинных ладах Бетховен имел дело с самого детства, когда служил органистом в Бонне, но тогда ему не приходило в голову их «изучать». Штудии, начатые им, по-видимому, в 1818 году, были весьма серьезными, хотя и не нашли в его бумагах подробно-

³¹ Ibid. S. 295, 298, 301. Полная таблица приводится в кн.: Кириллина 2007. II. С. 43–44.

³² Михайлов 1997. С. 853.

³³ Solomon 1982. P. 283–284.

го отражения. По косвенным источникам (воспоминаниям друзей, беглым упоминаниям в письмах и разговорных тетрадах) можно установить, что Бетховен действительно изучал теорию и историю церковной музыки (а значит, и модальной гармонии), обращаясь к собраниям григорианских хоралов, к трудам теоретиков эпохи Средневековья и Возрождения (Кассиодор, Глареан, Царлино), к доступным тогда публикациям старинной музыки (в частности, произведений Палестрины и его современников), к пособиям для церковных музыкантов, написанных на рубеже XVIII–XIX веков.

Последняя группа источников хорошо известна, поскольку эти книги фигурировали в посмертной описи имущества Бетховена: «Хоральная система» аббата Г. Фоглера (1800), «Полная органная школа» Ю. Г. Кнехта в трех томах (1795–1798), «О важнейших обязанностях органиста» Д. Г. Тюрка (1787) и его же «Краткое наставление в игре генерал-баса» (1791)³⁴. Примечательно, что все эти авторы были протестантами и ориентировались в первую очередь на протестантский репертуар (правда, пособие Кнехта было адресовано как протестантам, так и католикам). Однако именно в протестантской практике музыкант ежедневно сталкивался с необходимостью сочетать модальную мелодию с естественной, но притом современной гармонизацией, в католической же службе григорианский хорал существовал как бы сам по себе (он пелся или одноголосно, или в простейших, но притом довольно топорных гармонизациях), а музыка, созданная композиторами — сама по себе.

Учитывая опыт протестантов, нельзя говорить о том, что модальность в классическую эпоху была совершенно изъята из живой музыкальной практики, но все выдающиеся шедевры церковной музыки, созданные композиторами-католиками, обходились без использования «греческих ладов». Их нет ни в церковной музыке Перголези, ни в мессах и Реквиеме Моцарта, ни в мессах, *Stabat Mater* и *Salve Regina* Йозефа Гайдна, ни в Реквиеме *c-moll* Керубини. И даже Михаэль Гайдн, использовавший григорианские мелодии в некоторых зальцбургских мессах, обошелся в своей вершинной «Мессе святого Франциска» *d-moll*, написанной в Вене для императора Франца, без «греческих» ладов. Правда, модальность можно найти в некоторых операх Глюка (квазидорийский лад в последнем унисонном хоре «Ифигении в Авлиде», фригийский лад в хоре жриц из I акта «Ифигении в Тавриде»), но эти исключения лишь подтверждают правило. Григорианские попевки или целые мелодии можно отыскать и в некоторых симфониях венских классиков (ламентации в Симфонии № 26 Йозефа Гайдна, начальный оборот гимна «*Lucis creator*» в главной теме Симфонии № 41 Моцарта)³⁵. Однако все эти мелодии гармонизовались не в модальной манере.

Теория музыки классической эпохи также была настроена к старинным ладам скорее отрицательно, нежели сочувственно или заинтересованно. Йозеф Рипель, автор остроумных трактатов, написанных в диалогической форме (они имелись в библиотеке Бетховена), говорил по этому поводу следующее.

³⁴ См.: Brandenburg 1982. P. 170–173.

³⁵ Последняя интонация использовалась и в других произведениях Моцарта и его современников. См.: Zaslav 1989. P. 537–538.

Ученик: «У древних было шесть ладов, а у нас только два». Учитель: «Ты основательно заблуждаешься. Ибо у древних дорийцев был лишь один жалкий лад, у древних фригийцев — тоже один жалкий лад, и у древних лидийцев тоже один единственный жалкий лад, которые лишь впоследствии были собраны под общей крышей. Зато у нас есть два отменных, ясных и совершенных лада, и с ними нам жить и умирать». Ученик: «Однако сердце мне подсказывает, что в каждом из старинных ладов скрывалась своеобразная и особенная сила, способная извлекать из человеческого нутра душевные побуждения — такие, как любовь, ненависть, страх, сердечность и прочие». Учитель: «...Я отлично знаю, что во многих ваших писаниях распространяются подобные глупости. Но это всего лишь замшелые домыслы»³⁶.

Во всех «передовых» трактатах по композиции, созданных во второй половине XVIII века, проблема модальности даже не затрагивается (таковы, например, трактаты Г. К. Коха и А. Ф. Коллмана).

Еще раз возвращается к этой теме в своем учебнике композиции Готфрид Вебер. Поёрничав насчет того, что старинные лады «чересчур утонченны для наших невежественных ушей», Вебер заявляет, что для современного слуха пьесы в старинных ладах звучат «неприятно и немзыкально»; если же при помощи гармонизации модальная мелодия приобретает приемлемый вид, то она становится «произведением *современной* музыки». Следовательно, утверждает Вебер, «теория *нашей* музыки предоставляет гораздо больше средств, чтобы гармонизовать любой, как современный, так и более или менее необычный, будь то греческий, китайский, камчатский, готтентотский и бог знает еще какой каннибальский напев. И мы так же мало нуждаемся в том, чтобы перенимать так называемые греческие лады, как какие-нибудь китайские, караибские и т. д.»³⁷.

Нелишне заметить, что этот спор «о древних и новых» не завершен до нашего времени. Так, в книге Е. В. Герцмана, изданной в 2004 году, мысль о связи античных ладов с определенными аффектами расценивается как результат многовекового заблуждения, якобы вызванного ошибочным переводом древнегреческих музыкальных терминов. В результате, иронизирует автор, «нарисованная исследователями картина зачастую выглядит просто фантастической, так как в ней древние греки (а вслед за ними и римляне) предстают какими-то загадочными существами, наделенными немислимыми для нас способностями»³⁸.

Однако, если встать на подобную точку зрения, «загадочными существами» окажутся все музыканты (включая Бетховена), которым было совсем не все равно, в каком ладу или в какой тональности писать ту или иную музыку. Учение об этосе ладов церковной музыки, присутствовавшее в теории и практике вплоть до начала XVIII века, и о характеристиках тоналностей (конец XVII–XVIII века) основывалось не на «фантастике», а на реальных акус-

³⁶ Riepel 1755. S. 17.

³⁷ Weber 1817. I. S. 326–333.

³⁸ Герцман 2004. С. 258.

тических и психологических предпосылках, непосредственно связанных как с природой звука, так и с особенностями человеческого слухового и эмоционального восприятия. Мы обладаем врожденной или воспитанной способностью различать экспрессию восходящего и нисходящего движения, узких или широких интервалов, тех или иных интонаций, фонизма аккордов, и т. д. Особенно ощутимы эти нюансы как раз в условиях модальности, при натуральном (пифагорейском) строе, где каждый лад действительно имеет свою «ауру». Поэтому идея имманентной выразительности ладов (а позднее — тональностей) проходит красной нитью через всю теорию западноевропейской музыки от Античности до Нового времени. И даже в эпоху абсолютного господства функциональной тональности и равномерной темперации эта идея сберегалась теорией «про запас».

Бетховен, безусловно, принадлежал к музыкантам, обладавшим способностями слышать и чувствовать то, чего не слышали и не чувствовали другие. Хотя у нас нет никаких данных о том, что он являлся приверженцем неравномерной темперации, которая в начале XIX века все еще была в ходу, аффектные и смысловые характеристики тональностей были для него реальностью, а не фикцией. Мы уже касались этой темы в предыдущих главах, но заметим еще раз: формально не было никаких препятствий к тому, чтобы написать, например, Пятую симфонию не в c-moll, а, скажем, в h-moll или в cis-moll. Конечно, это создавало бы определенные неудобства для музыкантов, но Бетховена они бы не остановили, испытывая он настоящую потребность сделать именно так, а не иначе. Однако для композитора-классика симфония в h-moll или в cis-moll была вещью почти невысказанной в силу специфических аффективных характеристик этих тональностей — независимо от «точной» высоты строя, принятого в данном городе (напомним, что еще в 1820-х годах никакого общеевропейского стандартного строя не было).

Бетховен прекрасно отдавал себе отчет в подобных тонких материях, связанных скорее с психологией восприятия, нежели с чистой акустикой.

В шиндлеровской биографии излагается страстный спор между Бетховеном и его приятелем, литератором и композитором Августом Фридрихом Канне, который отрицал существование какой-либо связи между выбором тональности и характером музыки: строй оркестра, говорил Канне, с течением времени меняется, а возможность транспозиции доказывает, что одна и та же музыка преспокойно звучит на разной высоте.

Представленное Бетховеном доказательство противного основывалось на способности точно распознавать каждую тональность, хотя бы строй был тоном ниже или выше привычного. Благодаря этому отпадает довод, касающийся транспозиции, который еще и потому не должен приниматься в расчет, что центр звуковой системы [Mittelpunkt der Tonsystems] имеет свое, хотя и не совсем незыблемое, место. Оркестровый строй повысился в незначительной степени; равным образом еще древние признавали ощущение нами души [psyche] ладов, которая заключается прежде всего в звукоряде каждого лада. <...> Бетховен утверждал, что, если не представляет никакой трудности отличить Cis-dur от энгармонического Des-dur, то слух решает здесь лишь

во вторую очередь, а в первую — чувство тонкой [subtilen] разницы между твердым и мягким, в которой заключается характерный признак каждой из этих мажорных тональностей. Хорошее, целесообразное использование видно из следующих примеров. «Ты, между прочим, заставил арлекина плясать в Des-dur, а я сыграю ему в D-dur. Ты утверждал, будто все равно, звучит ли песня в f-moll, e-moll или g-moll, а я называю это бессмыслицей, вроде утверждения, что дважды два — пять» <...> Чтобы точно обозначить беспочвенность отрицания характеристических свойств тональностей, он сравнивал это с отрицанием влияния Солнца и Луны на морские приливы и отливы, которое признавалось еще древними и которое было непрерываемо доказано исследованиями Лапласа³⁹.

Можно, конечно, скептически относиться к этим высказываниям, донесенным до нас многоречивым Шиндлером, не раз уличенным во лжи. Однако они соответствуют другим суждениям Бетховена, разбросанным в его письмах — а, главным образом, его собственной практике. В «Гейлигенштадтском завещании» композитор писал о том, как страшно утратить тот слух, которым он «некогда обладал в наивысшей степени совершенства, такого совершенства, каким, я уверен, наделены или были наделены лишь немногие люди моей профессии». Видимо, речь здесь шла не только о способности идеально различать абсолютную высоту звучания и слышать насквозь многоголосную ткань, но и о том, что зафиксировано в словах, донесенных Шиндлером: о тончайшем ощущении «центра звуковой системы» и малейших от него отклонений. То есть — о том осмысленном чувстве каждого лада и всего гармонического космоса, которое некоторым теоретикам того и нынешнего времени представляется «фантастическим».

Это чувство «души» звуковой материи еще более обогатилось и усложнилось, когда Бетховен пристально заинтересовался старинными ладами. Возможно, данный интерес поначалу питался его увлечением Античностью, но в поздний период приобрел религиозно-мистический оттенок. Тот же Шиндлер писал, что Карл Пинтерикс (друг Шуберта и приятель Бетховена) делал для него «выписки из Аристотеля, Лукиана, Квинтилиана и Боэция. Разве не мог привести Аристотель в волнение нашего любителя греков, когда тот, к примеру, наталкивался на следующие места: “В природе нет ничего, в чем столь ясно и тождественно отпечатывались бы гнев и милость, смелость, умеренность и все нравственные свойства с их противоположностями, как в ритме и мелодии. Совершенно очевидно, что в звуках и их сочетаниях обретается выражение многих нравственных свойств”, и т. д. — или когда далее наш любитель греков слышал восклицание Лукиана: “В ладах заключено божественное дыхание!”»⁴⁰...

Это, опять-таки, вряд ли апокриф, хотя подобных выписок не сохранилось. Единственное исключение — лист конспектов Бетховена из «Трактата

³⁹ Schindler 1973. S. 412–414.

⁴⁰ Schindler 1973. S. 410. Трудно сказать, какого из Квинтилианов Шиндлер имел в виду — автора известного трактата о музыке эллинистической эпохи Аристида Квинтилиана или позднеримского ритора Марка Фабия Квинтилиана.

о фуге» Марпурга, где среди правил ответа имеется цитата из неизвестного источника: «В старинных ладах — божественное благоговение, — воскликнул я при этом, — и дай мне Бог когда-нибудь это выразить»⁴¹. Из какого источника почерпнуто это высказывание, установить пока не удалось, однако сам факт его существования заставляет в данном случае с доверием отнестись к свидетельству Шиндлера.

Творческая практика Бетховена последних лет его творчества также полностью говорит о целенаправленности поисков «иного». В эскизах неосуществленной оперы «Бахус» (1815) Бетховен помечает: «Диссонансы по всей опере оставлять без разрешения или разрешать совсем по-другому, так как в те времена наша утонченная музыка была немыслима»⁴². В 1818 году он, опять-таки словесно, набрасывает замысел некоего *Adagio cantique* — «Благочестивое песнопение в симфонии, в старых ладах»⁴³; среди эскизов «Торжественной мессы» значится помета: «исторически — в старых ладах»⁴⁴. И действительно, в Мессе участки, написанные в старинных ладах или с применением средств модальной гармонии, встречаются неоднократно, причем в самых важных в смысловом отношении местах (например, «*Et incarnatus*» и «*Et resurrexit*» в *Credo*). Без напряженной работы по освоению поэтики старинных ладов не могло бы возникнуть знаменитое *Adagio* из Квартета *op.* 132. Наконец, готовясь в 1826 году к сочинению оратории «Саул», Бетховен, по свидетельству Хольца, «усердно штудировал генделевского “Саула” и много читал о музыке древних иудеев. Он хотел писать хоры в старых ладах»⁴⁵.

Наконец, даже доставлявшая ему столько трудностей при гармонизациях шотландских песен пентатоника вдруг открылась его слуху — пусть на мгновение — уже совсем на склоне жизни. Побочная тема финала последнего квартета Бетховена *op.* 135 (1826), выдержана в этом ладу, причем в кодовом проведении ее экзотичность подчеркнута экстравагантной инструментовкой, что придает теме даже не шотландский, а какой-то китайский оттенок. Вполне возможно, что, заглядывая в исторические труды в поисках сведений о музыке древних иудеев, Бетховен со свойственной ему любознательностью ознакомился и с очерками о китайской музыке, заинтересовавшись странной прелестью бесполутоновых звучаний. Соответствующие очерки с нотными примерами имелись в трудах Ж.-Б. де Ла Борда (1785) и Ч. Бёрни (1789), но, видимо, ранее они не привлекали внимания Бетховена.

Все описанные здесь черты гармонического стиля позднего Бетховена также можно охарактеризовать как «подрывные» по отношению к классической гармонии с ее установками на абсолютную власть центра, выверенностью функциональной иерархии, сбалансированностью тяготений и строгим

⁴¹ «in den alten Kirchentonarten ist die Andacht göttlich rief ich dabey aus, und Gott lasse mich es einmal darstellen». (Цит. по: Pass 1970. S. 134).

⁴² Цит. по: ПБ 2. С. 274.

⁴³ Nottebohm 1887. S. 163.

⁴⁴ «historisch in den alten Tonarten» (Beethoven — Schmidt-Görg 1968. S. 25).

⁴⁵ Kerst II. S. 133.

отбором выразительных средств. Вместе с тем, будучи обусловленными имманентной логикой эволюции всей европейской музыкальной системы, новшества, привнесенные в классическую гармонию Бетховеном, открывали захватывающие перспективы, навстречу которым с энтузиазмом устремились композиторы-романтики.

ВРЕМЯ И РИТМ

Еще одна черта, указывающая на необратимый процесс разрушения классического стиля — это отношение Бетховена к *музыкальному времени* вообще и к *ритму* в частности.

Классика — искусство остановленного «прекрасного мгновения». Его идеал — некое «здесь» и «сейчас», а не «когда-то давно» или «когда-нибудь в светлом грядущем». Это касается и греческой классики, и ренессансной, и классики XVIII века. Правда, классицизм все же включает в свою систему ценностей великое прошлое (например, ту же греческую классику или римский классицизм эпохи Августа), однако при этом настроен к этому прошлому достаточно полемически, оспаривая пальму первенства у «древних» за счет большей чистоты стиля в произведениях «новых» авторов. Однако и классики, и классицисты едины в концепции времени, отражаемого в произведениях искусства. Отсюда — и решительное преобладание героев в расцвете лет (то есть в стадии акмэ — кульминации своего жизненного пути), и требование «трех единств», и установка на ясность и понятность, и многие другие черты, делающие время в классическом произведении сконцентрированным на ярко переживаемом настоящем, четко структурированным, разделенным на соизмеримые отрезки, точно подсчитанным и приспособленным к человеческому восприятию.

Всё это можно увидеть и в классической музыке. В ней практически не бывает «прошлого» и «будущего», она воспевает прекрасное остановившееся мгновение и стремится сделать его восприятие максимально внятным всякому слушателю. Подавляющее большинство симфоний, написанных между 1780-ми и началом 1800-х годов, укладываются в рамки 25–30 минут — таков естественный порог заинтересованного слушательского внимания. Более короткий симфонический цикл мог бы в эту эпоху показаться легковесным (впрочем, раннеклассические симфонии 1750–70-х годов нередко длились всего по 10–15 минут), а более длинный, будучи к тому же написанным сложнее обычного, рисковал наскучить аудитории. Едва ли не самой просторной классической симфонией XVIII века стал «Юпитер» Моцарта (около 40 минут звучания). Но это было исключением; все Лондонские симфонии Гайдна 1790-х годов заметно короче. Поэтому «Героическая симфония» Бетховена, намного превысившая привычный получасовой порог (более 50 минут), вызвала такой скандал на публичной премьере. Но процесс удлинения симфонии даже у Бетховена не носил последовательного характера: вслед за «Героической» была написана вполне классическая по объему Четвертая симфония (35 минут), а перед огромной Девятой (от 63 до 67 минут звучания в разных интерпрета-

циях) — почти миниатюрная Восьмая (около 25 минут). Зато откровенную тенденцию к временной экспансии обнаружили бетховенские концерты, где каждый последующий, если расположить их в хронологическом порядке, становился длиннее, технически сложнее и масштабнее предыдущего.

В поздний период творчества Бетховен постоянно нарушал неписанные законы классических норм, отступая от них в ту или иную сторону, причем чаще — в сторону разрастания произведения. Но, если в прежние годы этот рост обеспечивался внутренними процессами (форма цикла и каждой части следовала установившимся моделям, которые приобретали более масштабные пропорции), то в большинстве поздних произведений форма (а с нею и ощущение времени) растетвширь, утрачивая ощущение центра, меры, симметрии. Цикл становится то двухчастным (Сонаты ор. 90 и ор. 111), то многочастным (Квартеты ор. 132, 130, 131: по 5, 6 и 7 частей соответственно). И даже при сохранении традиционной трех- или четырехчастности строение цикла оказывается совершенно индивидуальным. Самая быстрая часть может попасть в середину (Соната ор. 109), а характер и форма финала вообще непредсказуемы: соната, рондо, вариации, фуга и даже кантата (в Девятой симфонии).

Время в классическом произведении напоминает энергичное развертывание сильно сжатой пружины. Его сосредоточенность на текущем мгновении не статична, а динамична, и даже пресловутые повторы целых разделов в произведениях венских классиков сочетают идею архитектурной стабильности с идеей раскручивания очередного витка событийности (недаром в сольной музыке репризы обычно игрались с украшениями или вариациями). Это время построено на логике причинно-следственных связей и не подразумевает ни внезапных «провалов» в прошлое, ни «пророчеств» о будущем, ни разрывов в цепи событий.

В поздних произведениях Бетховена время начинает протекать несколько иначе. События иногда утрачивают мотивированность, следуя друг за другом как бы случайно (чаще это касается соотношений между резко контрастными частями, идущими *attacca*, но иногда и разделов внутри одной части). Музыка обретает не только историческую, но и психологическую память: она может вдруг «вспомнить» то, что с нею уже было.

Если реминисценция темы III части в финале Пятой симфонии была в свое время совершенно особенным случаем, то в поздних произведениях тематические реминисценции встречаются неоднократно: возвращаются, словно из небытия, вступительное *Andante* в виолончельной Сонате ор. 102 № 1, тема I части фортепианной Сонаты ор. 101, темы предыдущих частей в оркестровом вступлении к финалу Девятой симфонии... Такое время лишено былой прямолинейности, в нем смещены классические категории начала, середины и конца, поскольку по началу произведения зачастую невозможно предсказать, каким будет конец, а иногда конец оказывается вариативным (два равно возможных финала Квартета ор. 130). В рамках одной части конец иногда смыкается с началом (возвращение темы в конце вариаций в Сонате ор. 109, обрамляющий ритурнель в Багатели ор. 126 № 6).

Во всяком случае, время в поздних сочинениях выглядит не объективно существующим, а данным лишь в субъективных ощущениях. Классическая парадигма, подразумевающая последование энергичной I части, лирического отступления и бодрого жизнеутверждающего финала, в поздних произведениях либо радикально переосмысливается, либо вообще отвергается.

Текущность и непредсказуемость музыкального времени проявляется у Бетховена и в отказе от традиционных повторений разделов, особенно в сонатной форме. Повторение разработки и репризы отсутствует уже в Первой симфонии, но от повторения экспозиции композитор отказался только в Девятой. В камерной музыке это наблюдалось и в более ранние годы («Аппассионата», Квартет op. 95), а в поздние обозначилось как тенденция (первые части Сонат op. 101, 109 и 110, Квартетов op. 127, 132, 135). Если учесть, что в поздних произведениях еще отчетливее, нежели в предыдущих, отразился принцип «неопределенного» начала, когда тема как бы вырастает на наших глазах из почти абстрактного импульса, то эта текущность приобретает всеобщий характер, поскольку в форме почти не остается участков стабильности: в сонатном *allegro* ничто и нигде не повторяется точно.

Более того, эта склонность к деструктуризации времени начала распространяться не только на начало произведения и на грани внутренних разделов, но и на окончание, что шло вразрез с поэтикой классической формы. Целое у классиков не могло завершаться уклончиво, туманно и вполголоса, даже если начало было загадочным или неоднозначным, как это всё чаще и чаще случалось в произведениях Бетховена, начиная с 1800-х годов (Сонаты op. 28, op. 31, op. 57, Тройной концерт, Четвертый концерт). В поздних сочинениях появились и «исчезающие» окончания, в которых избегались столь типичные для венских классиков торжествующие или патетические кадансовые восклицания («Да! Да! Да! Вот так!»). Отказ от этой утвердительности появляется уже в фортепианной Сонате op. 90: едва слышно и обреченно завершается I часть, улыбочиво истаивает в воздухе ласковое рондо. То же самое мы видим в последней Сонате op. 111, где I часть обретает измученное успокоение в мажорной тонике, взятой *pianissimo*, а мистическая Ариетта, исчерпав круг своих метаморфоз, возвращается к тому же трезвучию на той же тишейшей звучности. Если же иметь в виду окончание не всего цикла, а отдельных его частей, то таких случаев настолько много, что едва ли есть смысл их здесь перечислять. Музыка часто завершается не утверждением главного тезиса, а самоисчерпанием, угасанием, развоплощением, уходом в бесконечность. Здесь Бетховен опять-таки внешне совпадает с романтиками, очень любившими подобные окончания, однако у него они символизируют не устремленность в мир грез, не томление по идеалу, не чувственное любование эфирной материей обертонов, а нечто иное: полную исчерпанность мысли и ее претекание за грань земного бытия.

Ощущение времени меняется и на других уровнях, связанных не с разворачиванием формы, а с **темпом, метром и ритмом**. «Для нас уже более почти не существуют *tempi ordinari*, так как приходится сообразовываться с идея-

ми свободного гения», — констатировал Бетховен в 1826 году в письме к издательству «Шотт»⁴⁶. *Tempi ordinari* — это общепринятые темповые обозначения (*Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto* и т. д.), которые на протяжении всего XVIII века были связаны с определенным отсчетом времени и с определенным характером акцентуации и артикуляции⁴⁷. Размывание понятий о *Tempi ordinari* началось примерно в 1780-х годах. По мнению Ф. Ротшильда, поворотным пунктом стали «Русские» квартеты оп. 33 Гайдна (1781): «Начиная с “Русских” квартетов, Гайдн придал всем частям *Allegro* — от *Allegretto* до *Prestissimo* — единую акцентуацию, а именно, ту, что прежде служила лишь для очень быстрых темпов. После этого различия между вариантами *Allegro* стали только темповыми, а не темпово-акцентуационными»⁴⁸.

Уже Моцарт, судя по обозначениям темпов в его произведениях, считал нужным систематизировать и конкретизировать представления о темпе и характере музыки. Н. Арнонкур выявил у Моцарта семнадцать разновидностей *Adagio* и более сорока типов *Allegro* и *Andante*, причем повторяемость этих ремарок говорит о том, что Моцарт стремился «применять одни и те же обозначения для одинаковых темпов (а часто и аффектов) на протяжении сравнительно долгого времени»⁴⁹. Педантичность моцартовской записи темповых ремарок свидетельствовала, кстати, и о том, что прежняя система уже начала колебаться, и ее приходилось подкреплять извне: простого *Allegro* или *Andante* было уже недостаточно, и требовалось уточнить, должна ли пьеса играть быстрее или медленнее обычного, и в каком именно характере. Так, *Allegro maestoso* звучало несколько сдержаннее, чем *Allegro agitato*, а *Andantino sostenuto* — почти как *Adagio*.

Бетховен еще помнил об этой традиции, но его младшие современники, вероятно, уже нет, поскольку итальянские словесные обозначения, утратив связь с телесной моторикой, превратились в полную абстракцию. Сам Бетховен возмущался в 1817 году в письме к дирижеру И. Ф. Мозелю: «Что может быть, к примеру, нелепее, нежели *Allegro*, раз и навсегда обозначающее “весело”, хотя мы часто настолько далеки от этого понятия о темпе, что сочиненная пьеса вступает в противоречие со своим обозначением. Что касается этих четырех главных темпов, которые по своей истинности и точности намного уступают четырем главным ветрам, то мы бы охотно обходились без них. Другое дело — слова, которыми определяется характер композиции. Ими мы не можем пренебречь, потому что такт является, в сущности, скорее телом сочинения, а эти слова имеют отношение к его духу»⁵⁰.

В данном суждении Бетховена ясно зафиксирован момент окончания риторической эпохи, поскольку традиционные понятия здесь перевернуты

⁴⁶ BG. № 2244.

⁴⁷ Согласно трактату И. Й. Кванца, нормальный пульс (около 80 ударов в минуту) приравнивался к одному удару на четверть в размере 4/4 при размеренном темпе движения (Quantz 1752. V. § 17–18).

⁴⁸ Rothschild 1961. P. 25.

⁴⁹ Арнонкур 2005. С. 124.

⁵⁰ ПБ 3. № 878.

с ног на голову. Ведь испокон веков, со времен возникновения мензуральной нотации, а затем и в период формирования тактовой метрики, теория музыки учила: «Totius musicae anima Tactus est» («Такт — душа всей музыки»). Правда, в XV–XVI веках под термином Tactus понимался не отрезок музыки, визуально отделенный от подобных себе тактовой чертой, а как общая времяизмерительная единица. Однако еще в XVIII веке этот афоризм помнили; его цитировали и И. Г. Вальтер в своем трактате по композиции 1708 года, и Л. Моцарт в своей «Скрипичной школе» 1756 года⁵¹. Бетховен же утверждает нечто совершенно противоположное: такт — тело, оболочка, косная материя. Душа музыки заключена отнюдь не в ней. Правда, и эта точка зрения была не совсем нова; в эстетической энциклопедии Зульцера, в частности, говорится: «Каждое произведение искусства имеет тело, которое воздействует на внешние чувства, и дух, который занимается внутренними чувствами. В музыке такт и гармония — тело; выражение, однако, приводит в движение дух»⁵². Но полный отход от системы *Tempi ordinari* налицо. С этого времени (то есть с эпохи Бетховена) в каждом произведении — своя мера протекания времени, зависящая только от «идей свободного гения». Дух веет, где хочет...

Но, оставаясь немецким мастером старой выучки, высоко ценившим точность и ответственность, и будучи к тому же личностью авторитарного типа, Бетховен не мог отпустить свои сочинения в свободное странствие, дабы каждый, кто пожелает, мог по-своему трактовать его намерения. Если рухнула система *Tempi ordinari*, надо было заменить ее новой системой, и Бетховен попытался это сделать, фиксируя материальную сторону своей музыки при помощи метрономических обозначений, а духовную — при помощи беспрецедентно подробных и детальных словесных обозначений и тщательно расставленных знаков фразировки, артикуляции, педализации и т. д. Сведения, собранные в книге Ф. Ротшильда, наглядно показывают, как неуклонно возрастала степень подробности темпово-экспрессивных ремарок в произведениях венских классиков. И даже весьма тщательные обозначения Моцарта кажутся обобщенными и лаконичными по сравнению с указаниями Бетховена, начиная уже с ранних его сочинений. Так, у Моцарта мы не встретим столь парадоксальных обозначений, как бетховенские *Largo appassionato* (Соната ор. 2 № 2, часть II) или *Adagio agitato* («Христос на Масличной горе», первый речитатив Иисуса).

Однако и эти изыски меркнут по сравнению с чрезвычайно многословными и многослойными обозначениями в поздних произведениях. Здесь можно одновременно встретить метрономическое указание, итальянское обозначение темпа и характера, немецкий эквивалент этого обозначения (не всегда дословно совпадающий с итальянским), а также мелкие ремарки и штрихи в самом тексте. В результате произведение обрастает несколькими слоями авторских толкований, часть которых дублирует друг друга, а часть находится во взаимном противоречии.

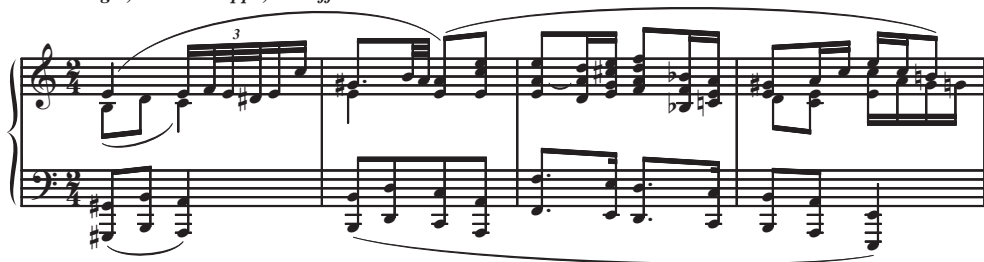
⁵¹ Walther 1708. S. 33; Mozart 1769. S. 27.

⁵² Sulzer 1792–1794. II. S. 22 («Einformigkeit»).

Так, над III частью Сонаты ор. 101 стоят два обозначения темпа и характера, слегка разнящиеся между собой в смысловых оттенках: «Langsam und sehnsuchtsvoll» («Медленно и с томительной тоской») и «Adagio, ma non troppo, con affetto» («Медленно, но не слишком, с глубоким чувством» — итальянский язык не имел эквивалента немецкого Sehnsucht), а между нотными строками имеется также двуязычное указание «Eine Saite (Una corda)», делающее излишним обозначение динамики (при ударе молоточка только по одной струне звук мог быть лишь тихим и отрывистым, что, впрочем, вступало в некоторое противоречие с довольно плотной фактурой этой части).

180

Langsam und sehnsuchtsvoll
Adagio, ma non troppo, con affetto



Сходный случай имеется в III части Сонаты ор. 106. Здесь, правда, нет немецких обозначений, зато итальянские удвоены: «Adagio sostenuto» (темп), «Appassionato e con molto sentimento» (характер). Вдобавок к этому имеется указание метронома и две ремарки внутри нотного текста: «una corda, mezza voce» («на одной струне, вполголоса» — явный плеоназм, поскольку звучание una corda заведомо не могло быть громким). А при помощи длинных лиг добавлено еще и неисполнимое при данных условиях «виртуальное» *legatissimo*.

181

Adagio sostenuto (♩ = 92)
Appassionato e con molto sentimento



Что касается метрономических обозначений совершенно оглохшего после 1818 года композитора, то они представляют собой отдельную, очень сложную проблему для музыковедов и исполнителей. Мы ограничились немногими замечаниями по данному поводу. Давно известно, что большинство метрономических указаний Бетховена трудноисполнимы или вообще неисполнимы: темпы оказываются чрезмерно быстрыми, и при точном следовании им получается сумбурная невнятица. Некоторые возлагали вину за это на неисправный метроном, имевшийся в распоряжении Бетховена

(и действительно, в письмах композитор упоминал об этом⁵³). С другой стороны, психологам хорошо известен феномен внутреннего ускорения темпа при мысленном «прокручивании» произведения, и возможно, Бетховен, редко садившийся в последние годы жизни за фортепиано и не слышавший больше оркестра, мог руководствоваться слишком «спешившими» внутренними часами. Впрочем, даже если Бетховен при метрономизации проигрывал ту или иную вещь на рояле, он мог брать более быстрый темп, чем требовалось, поскольку тогдашняя клавиатура была более легкой — особенно на венских инструментах. Наконец, сам мастер понимал ущербность попыток подчинить музыку диктату бездушного маятника, коль скоро воскликнул однажды в очередном письме к «Шоттам»: «черт бы побрал все механизмы»⁵⁴. Впрочем, он отдавал себе в этом отчет и раньше, утверждая еще в 1817 году: «Чувство имеет свой собственный такт, который невозможно выразить определенной градацией»⁵⁵.

Насколько для него это было действительно так, свидетельствуют изыскания Н. Л. Фишмана, касающиеся бетховенской трактовки темпов, имеющих авторские метрономические обозначения. В результате оказывается, что темп *Adagio* колеблется от 20 до 60 единиц, *Andante* — от 38 до 84, *Allegro* — от 88 до 348, *Presto* — от 184 до 396⁵⁶. Получается, что в абсолютном выражении бетховенское *Adagio* может звучать быстрее, чем *Andante*, а последнее — быть почти равным не слишком быстрому *Allegro*, не говоря уже об *Allegretto*.

Зачем же Бетховену понадобилась столь разветвленная система обозначений, если она в любом случае оставалась приблизительной? Видимо, для того, чтобы перебросить хотя бы подобие смыслового моста между двумя эпохами и любой ценой донести до окружающих свои намерения, коль скоро на традицию полагаться было больше нельзя. «Обычное время», общее для всех, живущих в нем, кончилось, наступила эра времени, с одной стороны, стандартизированного и обезличенного («черт бы побрал все механизмы»), а с другой стороны — сугубо субъективного («чувство имеет свой собственный такт»). Молодые музыканты, даже из числа близких Бетховену (Хольц и Шиндлер), уже не всегда понимали, что он, собственно, хотел выразить и почему записывал текст своих произведений так, а не иначе. И, хотя в некоторых поздних произведениях он вроде бы обращается прежде всего к самому себе, мало считаясь с привычками слушателей, он все-таки, как всякий человек, жаждет отклика и понимания — отсюда и стремление оговорить все детали нотного текста.

Метроритмическая система классической музыки, базировавшаяся на довольно простых соотношениях длительностей и ограниченном репертуаре размеров, также подвергается в поздних произведениях Бетховена пересмотру в сторону усложнения. У композиторов второй половины XVIII века,

⁵³ ПБ 3. № 964, 966.

⁵⁴ Письмо от 19 августа 1826 года (BG. № 2178).

⁵⁵ Из пояснения к песне «So oder So» WoO 148. Цит. по: Фишман 1982. С. 197.

⁵⁶ Фишман 1982. С. 198.

включая Гайдна и Моцарта, мы редко встретим типичные для эпохи Барокко тактовые размеры $3/2$ или $6/4$, или $9/8$, $6/16$ и т. д. Сонатное *allegro* на $12/8$ — также очень не характерное для классиков явление, хотя у Бетховена такое наблюдается еще в 1800-х годах (I часть «Аппассионаты»), да и вообще этот размер встречается у него несравненно чаще, чем в музыке его ближайших предшественников. В поздний период творчества композитор использует не только размер $12/8$, но и такие изысканные размеры, как $12/16$ (*Arioso dolente* в Сонате op. 110), $9/16$ (Ариетта из Сонаты op. 111), $9/4$ (вариация *Adagio* в III части Квартета op. 131), $3/2$ (фуга «*Et vitam venturi*» в *Credo* из «Торжественной мессы» и эпизод «*Seid umschlungen*» из финала Девятой симфонии).

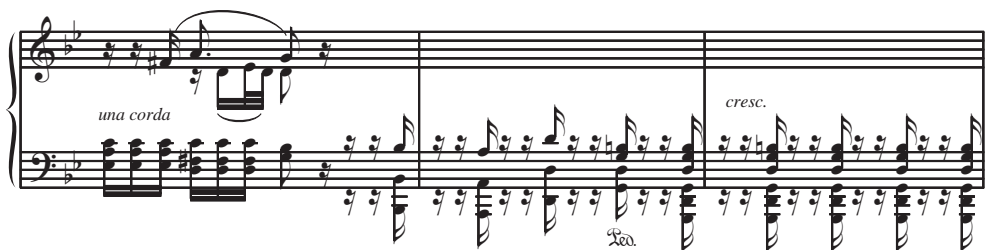
При счетной единице в одну шестнадцатую и тем более тридцатьвторую пульсация музыкального времени истончается и индивидуализируется. Если прежде условной единицей был ритм человеческого сердцебиения, то теперь время и на этом уровне протекает в согласии с какими-то иными ритмами, то гораздо более частыми, то более крупными. Музыкальная материя начинает дробиться даже не на атомы, а на молекулы, заглядывая вглубь собственного устройства (как в вариациях на Ариетту из op. 111, где атомизация ритма доходит до немыслимых в прежней классической музыке $12/32$).

Приписывать эти изыски только влиянию старинной музыки (в частности, творчества И. С. Баха, у которого подобные размеры иногда встречались) означало бы упрощать проблему, сводя ее к стилевой ретроспекции. Ведь оборотной стороной этой атомизации времени было, наоборот, его сгущение и уплотнение, когда счетной единицей становился даже не такт, как бывало прежде в быстрых темпах у классиков, а группа из нескольких тактов. Ремарки «*ritmo di tre battute*» или «*di quattro battute*», встречающиеся в некоторых поздних произведениях (II часть Девятой симфонии, V часть Квартета op. 131), хотя и немногочисленны, но показывают другую сторону того же процесса, обращенную не вовнутрь, а вовне: здесь время, наоборот, сжимается в энергетический сгусток и течет с большей скоростью, нежели обычно. Бетховенская музыка вырывается за рамки как классических *Tempi ordinari*, так и классических тактовых размеров: они оказываются ей то велики, то малы.

Симптомом кризиса прежней концепции музыкального времени является и встречающееся иногда у Бетховена «уничтожение» сильной доли, когда вместо должного акцента слуху предстает пустота.

182 (a)

op. 110, ч. III



182 (б)

ор. 125, ч. IV



182 (в)

ор. 133



Этот прием в корне отличен от столь свойственных бетховенскому стилю волевых синкоп, ритмов, идущих поперек такта и риторических пауз,рывающих музыкальную речь, поскольку все эти средства на самом деле подчеркивали равномерность метрической пульсации, а не пытались ее отменить. Ведь основой классической ритмики был не только принцип регулярности, но и принцип метрического господства сильной доли. И хотя приведенные выше примеры единичны, они очень обращают на себя внимание. Ничего похожего в более ранних произведениях Бетховена не было.

ПОЛИФОНΙΑ

Субъективизация музыкального времени, его отход от принципов периодичности, симметрии, архитектурности в сторону текучести, спонтанности и пластичной подвижности проявился в поздних произведениях Бетховена в резко возросшей, по сравнению с предыдущим периодом, ролию полифонии. Первое, что сразу же замечается в этой связи — ставшее почти обычным использование фуги в качестве формы финала. Так происходит в Сонатах ор. 102 № 2, ор. 106, ор. 110, в Квартете ор. 130 (в I редакции), в Вариациях ор. 120, в Gloria и Credo из Торжественной мессы; особый случай — фуга в I части Квартета ор. 131.

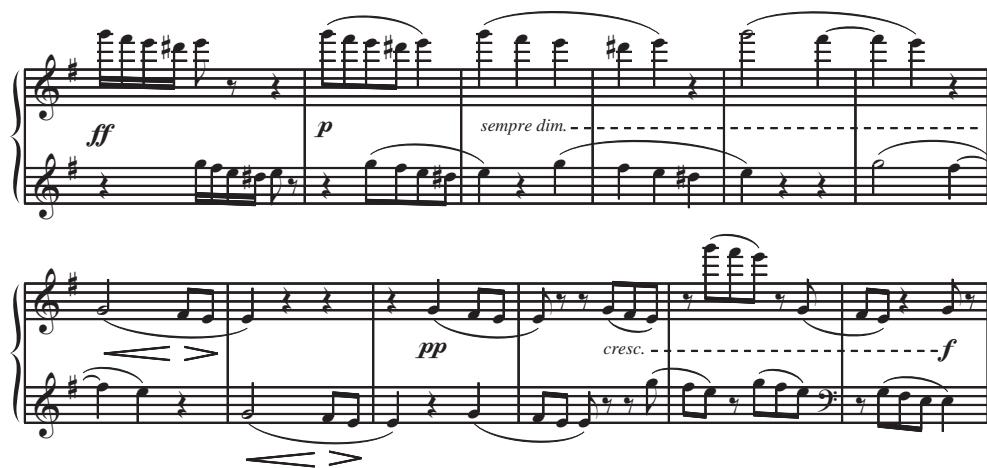
Венские классики иногда писали главные темы как фугато, но настоящая фуга, не переходящая в гомофонную фактуру и не подчиняющаяся сонатным закономерностям, могла встретиться скорее в церковной музыке (как с участием голосов, так и чисто инструментальной), чем в сугубо светской. Исключения очень немногочисленны и даже не сразу приходят на ум⁵⁷. Знаменитый финал моцартовской Симфонии «Юпитер» в строгом смысле термина фугой не является, хотя полифоническое мастерство композитора достигает здесь вершин изощренной виртуозности.

⁵⁷ Финальные фуги есть в трех из шести Квартетов ор. 20 Гайдна (1772), что, возможно, было связано со вкусами князя Николая I Эстергази (фуги можно найти и в гайдновских трио с участием баритона, на котором играл князь).

Чаще своих предшественников Бетховен использует и фугато, и имитационное изложение в любых участках формы. Так, традиционное фугато в некоторых поздних сонатных формах не просто включается в разработку, а составляет всё ее содержание (ор. 101, финал; ор. 106, I часть; ор. 111, I часть). По два фугато имеется в финалах «Торжественной мессы» и Девятой симфонии (одно из них в обоих случаях оркестровое, другое — с участием хора, причем в Девятой симфонии двойное). Приводить примеры на имитационную фактуру в экспозиционных разделах излишне; они встречаются почти на каждом шагу. Примерно то же самое можно сказать о канонах. Музыка Бетховена словно бы не желает больше в самых ответственных частях изъясняться «стихами» и «строфами» (классическими фразами и периодами); в ее мучительных неровностях и густом сплетении голосов слышится не только «чувство», но и мысль, изучающая сама себя, как в «Критике чистого разума» Канта или в «Феноменологии духа» Гегеля.

Полифонические приемы, причем иногда весьма прихотливые и редкостные, проникают у Бетховена и в гомофонные формы. Один из самых поразительных случаев — переход к репризе I части Сонаты ор. 90.

183



Эмоциональный смысл данного отрывка вряд ли может быть понят иначе, нежели как выражение растерянности и подавленности, граничащей с отчаянием. В техническом же отношении перед нами бесконечный двухголосный канон в горизонтальном контрапункте, где применяется сначала троекратное увеличение длительностей (от шестнадцатых до половиных), затем, после усекновения мотива, двукратное уменьшение с одновременным убыванием длительности первого звука. Подобную технику можно встретить разве что в «Искусстве фуги» И. С. Баха; нынешняя теория полифонии даже не имеет адекватных терминов для обозначения всех перечисленных приемов.

Влияние многолетних занятий музыкой старых мастеров, а также столь тяготившее Бетховена преподавание контрапункта и композиции эрцгерцогу Рудольфу здесь совершенно бесспорно. Но, не будь внутренний слух композитора предрасположенным именно к такому повороту, всё могло бы остаться

по-прежнему. Разве мало в истории искусства достойных и выдающихся мастеров, словно бы законсервировавших свою манеру, найденную в период расцвета? В бетховенской же полифонии позднего периода ретроспекции не меньше и не больше, чем, говоря словами композитора, «свободы и движения вперед». Он вовсе не пытается воспроизвести музыкальный язык и полифонические формы Баха и Генделя. В главе 4 мы говорили о неизгладимом воздействии на Бетховена контрапунктических трудов Альбрехтсбергера и Марпурга, однако вместе с тем нельзя утверждать, будто бетховенская полифония может быть понята исходя только из этих источников. Отдельные приемы и основные категории – да, но художественное целое – безусловно нет. Марпург в 1750-х годах и Альбрехтсбергер в 1790-х создавали современное им учение о фуге, отличное от барочного, и подразумевавшее возможность смелых модуляционных планов, мотивной работы, ярких тематических контрастов и прочих параметров, свойственных классической композиции. Но ни в одном из этих учебников мы не найдем примеров, хоть сколько-нибудь похожих на поздние фуги Бетховена в тематическом, гармоническом или формальном отношении. Главная причина такого расхождения состоит даже не в том, что Марпург и Альбрехтсбергер были посредственными (по сравнению с Бетховеном) композиторами, а скорее в том, что для них обеих фуга оставалась принадлежностью церковной музыки, где следовало соблюдать не только законы контрапункта, но и правила музыкального благочестия.

Фуги Бетховена вовсе не стремятся выглядеть красивыми или просто благообразными и, будучи порой переполненными «учеными» приемами, не претендуют на академическую солидность. Напротив, каждая из них – чрезвычайное событие, взрыв «сверхновой» звезды, высвобождающий колоссальную энергию, но разносящий вдребезги все окрестные планеты. Бетховенские фуги до сих пор способны шокировать слух нарочитой угловатостью своих тем, жесткостью вертикальных сочетаний, насильственной изломанностью голосоведения, вызывающей экстремальностью фактуры, тембра и динамики. Это началось еще с финальной фуги из виолончельной Сонаты ор. 102 № 2 и далее прогрессировало вплоть до запредельно масштабной и сложной Большой фуги ор. 133, вынужденно изъятой самим композитором из Квартета ор. 130.

Экстремальность бетховенских фуг проявляется во всем, и она особенно ощутима на фоне их очевидной опоры на хорошо известные, но доведенные до крайности, принципы. Так, у композиторов эпохи Барокко, включая И. С. Баха, вполне обычны довольно протяженные темы фуг, построенные по модели «ядро — развертывание — заключение». Но Бетховен в фуге из Сонаты ор. 106 и в Большой фуге ор. 133 гипертрофирует различия в размерах этих составляющих: ядро непропорционально мало по отношению к чрезвычайно длинному развертыванию, а ответ вступает раньше, чем прозвучит завершение. Тем самым нарушаются не какие-то устаревшие условности, а сама идея упорядоченности музыкального времени и вообще мирового порядка, которая всегда присутствовала в барочных фугах. В свое время И. А. Браудо заметил, что после Баха были забыты законы мотивной и ритмической симметрии,

господствовавшие в искусстве великого кантора: «Моцарт, Бетховен, Шуман часто сопоставляют четверть с шестнадцатой или даже половину с шестнадцатой. Импульс разрывает пластику. Законы инерции нарушены»⁵⁸. Следует, впрочем, учитывать, что венские классики изучали полифонию не по Баху, а по Фуксу, где подобная контрастность а priori предполагалась при сочинении контрапункта третьего (нота против четырех) и пятого («цветистого») разрядов. Но по отношению к поздним фугам Бетховена процитированное наблюдение совершенно верно, поскольку к этому времени композитор далеко ушел от школьных понятий о том, как нужно писать фуги. Заостренная непластичность и яркая узнаваемость его тем отражала особое состояние музыкального времени, стремившегося как освободиться от уз симметрии и регулярности, так и не впасть при этом в хаос и энтропию.

Фуга — едва ли не самая абстрактная из музыкальных форм, способная существовать практически в любых гармонических условиях, от модальности XVI века до додекафонии XX века, при этом она в каждую эпоху трактуется по-своему. В эпоху Барокко fuga обычно воспринималась как музыкально-риторический аналог торжествующей идеи, где тема ассоциировалась с тезисом (например, тезисом проповеди), развитие — с его подробным обоснованием и мощным утверждением. Поэтому барочная fuga, в сущности, монолитна и неконфликтна, даже если в ней не одна тема, а две или даже три: апофеозом развития является соединение всех тем в одно гармоничное целое.

Бетховен трактует фугу как череду трансформаций темы, то есть процессуально и драматургически. Бывает даже, что мысль противоречит сама себе (так, в двух темах Большой фуги ор. 133 прочно сцеплены «гамлетовский» вопрос и энергичный порыв к деятельности). Но даже там, где тематических контрастов нет или они минимальны, тема обычно проходит несколько кругов развития, чтобы в конце выйти на какой-то новый уровень, а не вернуться к изложенному в начале тезису. Так обстоит дело и в фугах из Сонат ор. 106 и ор. 110, и в Большой фуге ор. 133, и в фуге «Et vitam venturi» из «Торжественной мессы», и в более скромных по масштабам фугах из Квартета ор. 131 (I часть) и Вариаций ор. 120 (№ 32). В любом случае нетрадиционный тематизм порождает столь же нетрадиционную, всякий раз особую, форму, несводимую к принципу «изложение – развитие — утверждение». Эти фуги символизируют не купольное завершение целостного музыкального мироздания, а «прометеевский» прорыв в неведомое – прорыв, совершаемый нечеловеческим усилием воли и интеллекта. Именно здесь Бетховен ближе всего подходит к музыкальному языку XX века, поскольку в XIX веке таких фуг не писал никто, включая бахизмствующих романтиков.

«С СОКРОВЕННЕЙШИМ ЧУВСТВОМ»

Разум и Чувство — две основы просветительского мироощущения и две неразрывные составляющие классического искусства — приобретают в поздних

⁵⁸ Браудо 1976. С. 24.

произведениях Бетховена настолько контрастное и самодостаточное воплощение, что оказываются сосредоточенными в разных частях цикла или формы, и из их противопоставления возникает особая драматургия. Непосредственное столкновение «чувства» и «разума» вызывает взрыв, влекущий за собой перерождение музыкальной материи. Именно эта модель становится типичной для поздних сонат и квартетов Бетховена: самый резкий перепад эмоциональных уровней приходится на грань медленной части и финала (нередко фуигированного). Насколько фуиги Бетховена, при всей их энергии, интеллектуальны, настолько медленные части исповедальны — они «поют» и «говорят» без слов так, что обмануться в их смысле невозможно.

Поздние произведения Бетховена могут служить одним из аргументов в споре о том, выражает ли что-либо музыка сама по себе, или эту способность приписывает ей слушательская фантазия, а композитор создает лишь чистые звуковые структуры. Конечно, если сам автор полагает, что ни к какой выразительности он не стремился, то так оно, вероятно, и есть (в музыке XX века таких примеров довольно много). Однако Бетховен совершенно недвусмысленно зафиксировал в нотах обостренную эмоциональность своей музыки. И если ремарки, заключающие в себе слова «выразительно» или «с чувством» (а иногда и обе сразу), встречаются в ранних произведениях Бетховена лишь время от времени, то в поздних — буквально на каждом шагу.

Произведение	Часть	Указания
Соната op. 90	I	«...с чувством и выразительно»
	II	«...исполнять очень певуче»
Соната op. 101	I	«...с сокровеннейшим чувством»
	III	«Медленно и с томительной тоской»
Соната op. 102 № 2	II	«Медленно, с большим чувством и страстью» («...con molto sentimento d'affetto»)
Соната op. 106	III	«Страстно и с большим чувством»
Соната op. 109	I, III	«Медленно и выразительно»
	III, тема	«Певуче, с сокровеннейшим чувством» (<i>итал. вариант</i> : «Спокойно, очень певуче и выразительно»)
	III, вар. 1	«Очень выразительно»
Соната op. 110	I	«Умеренно, певуче, очень выразительно» (между строк: <i>итал.</i> «с любезностью», <i>нем.</i> «мягко»)
Квартет op. 130	IV	«Медленно, очень выразительно»
Квартет op. 131	I	«Медленно, но не слишком; очень выразительно»
Квартет op. 135	III	«Очень протяжно, певуче [<i>cantante</i>] и спокойно»

Большинство этих и других подобных им указаний относятся к медленной музыке, но не все. Так, в I части Квартета op. 127 обычное Allegro сопровождается надстрочными и подстрочными ремарками «нежно», «сплошь

тихо и мягко». Обращает на себя внимание и подчеркнутая избыточность некоторых обозначений («с большим чувством и страстью», «певуче и выразительно»): довольно трудно представить себе музыку, сыгранную певуче, но невыразительно, или с выражением, но без «чувства». Однако Бетховен, обычно столь придирчивый к смыслу слов и точный в использовании терминов, не обращает внимание на эти плеоназмы. Он как будто постоянно закликает исполнителей, властно требуя, умоляя и призывая: играйте не только ноты, а смысл, потому что здесь заключено нечто большее, чем просто искусное сочетание звуков.

Поэтому столь органичным становится непосредственное использование в инструментальной музыке **вокальных жанров и форм**. Как и все прочие черты позднего стиля Бетховена, эта особенность, порожденная поэтикой XVIII века, проявилась уже в сочинениях 1800-х годов (Соната op. 31 № 2, Четвертый концерт, Соната op. 81-а), но превратилась в устойчивую тенденцию после 1815 года.

В поздних произведениях систематически появляются части и разделы, обозначенные вокальными терминами, которые следует понимать совершенно буквально: Бетховен хорошо знал бытовавшую тогда номенклатуру жанров и форм, и для него «ариозо» и «ария» были отнюдь не синонимами. Если же добавить сюда части, не имеющие столь конкретных обозначений, но ориентированные на узнаваемые жанровые модели, то количество вокальных форм в инструментальной музыке Бетховена окажется еще более внушительным.

Произведение	Часть	Жанр или жанры ⁵⁹
Соната op. 102 № 2	II	[Хорал ⁶⁰ — ариозо — ария — хорал]
Соната op. 90	II, тема	[Песня]
Соната op. 110	III	Речитатив — <i>Arioso dolente</i>
Соната op. 111	II	Ариетта
Квартет op. 130	V	Каватина
Квартет op. 132	III	[Хорал]
	переход к финалу	Речитатив
Девятая симфония	III, главная тема	[Хорал]
	IV, оркестровое вступление	Речитатив, [песня]

Особое значение приобретает в поздний период наметившееся еще в ранних произведениях сочетание в рамках одной части столь разных жанров, как хорал и ария (или ариозо). В музыке, написанной до 1815 года, даже отчетливое сопряжение этих жанров обычно не связывалось с сильным драматургическим контрастом, и они просто дополняли друг друга (как хорал струнных и белькантовое ариозо фортепиано в *Adagio* из Пятого концерта). Тенденцией позднего периода становится их контрастное противопоставление с последующим сближением, что придает медленным частям особый эмоциональный накал даже при отсутствии сонатного тематического развития.

Поясним сказанное на примере виолончельной **Сонаты ор. 102 № 2**. После мужественно-энергичного сонатного Allegro яркий дневной свет традиционно «солнечного» D-dur сменяется печально-таинственным полумраком медленной части (d-moll), главная тема которой представляет собой стилизованный протестантский хорал.

184

Adagio con molto swntimento d'affetto



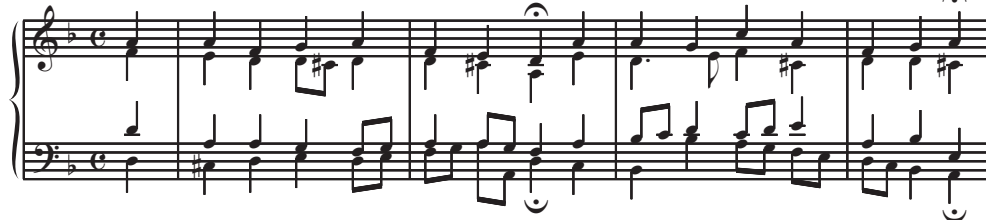
Ни одну из принятых в лютеранском богослужении мелодий эта тема прямо не напоминает, хотя слух подсказывает такие аналогии, как хоралы «Ach Gott, vom Himmel sieh' darein» («О Боже, с небес взгляни») или «Vater unser im Himmelreich» («Отче наш в Царстве Небесном»). Приведем их начальные строки в гармонизациях И. С. Баха, которые Бетховен вполне мог знать⁵⁹.

185

Ach Gott, vom Himmel sieh' darein



Vater unser im Himmelreich



Аллюзии на тихое хоровое пение, причем мужское, и типичные цезуры в конце каждой фразы отсылают нас в сферу церковной музыки — возможно,

⁵⁹ Сборник «Четырехголосные хоральные напевы И. С. Баха», в оригинале включавший 371 обработку, издавался в 1765, 1769 и 1784–1787 годах и обсуждался в музыкальной прессе.

как католической, так и протестантской сразу. Впрочем, хорал здесь неразрывно сплавлен с экспрессивным дуэтным ариозо, начинающимся в т. 9.

186



Поначалу кажется, что перед нами выполненный на контрастном материале ход, но вскоре выясняется, что этот всплеск личных эмоций как бы накладывается на хорал, лишь временно заглушая его (вдобавок интонации ариозо производны от хоральных), и всё это вместе образует середину и тональную репризу простой двухчастной формы. Далее этот раздел повторяется с перестановкой голосов (начинает виолончель, ей вторит фортепиано). В результате образуется своего рода «перевернутая» форма *bar*: вместо традиционных двух строф и припева (AAB) — одна строфа и две ее модификации (ABV).

Средняя часть этой сложной трехчастной формы представляет собой арию-дуэт в оперном стиле с характерной гомофонной фактурой (два мелодических голоса и арпеджированное сопровождение). Форма этого раздела — простая трехчастная, она почти самостоятельна по отношению ко всему предыдущему, и ее лирически-мечтательный склад, подчеркнутый неоднократно повторенными ремарками *dolce* и *espressivo*, позволяет думать, что перед нами — некое блаженное воспоминание, не имеющее ничего общего с печальной реальностью. Помня о биографическом контексте, можно предположить, что эта музыка мысленно обращена к Бессмертной возлюбленной, и что здесь в очередной раз переживается прощание навсегда, равносильное уходу в иной мир. Поэтому после возвращения хорала виолончель с первых же тактов пытается оспорить непреложность утраты, и скорбное ариозо превращается в патетический монолог одинокого героя (фортепиано больше не отвечает ему дуэтными повторениями тех же фраз).

Выход из этого мучительного и безнадежного состояния дается очень не просто. В коде, служащей одновременно переходом к финалу, в партию фортепиано возвращается хоральный склад, но гармония утрачивает стабильность: по пути из *d-moll* в *D-dur* мы попадаем, словно бы наперекор всякой логике, в *Es-dur*, *b-moll*, *cis-moll* — пока не стирается память о только что пережитом. Финальная фуга почти нарочито бодрa и лишена каких-либо личных эмоций. Ее тема преднамеренно невокальна и непластична, а танцевальный ритм из-за кружения попевок на одном месте кажется нарочитым.



Эта соната, и в особенности fuga, была воспринята даже самыми чуткими современниками с неким почтительным неодобрением. Рецензент лейпцигской AMZ писал в 1818 году: «Многое кажется скомпонованным так, чтобы в результате возникало нечто совершенно необычное, совершенно странное. Мы сказали бы: вспомните так называемые клавирные симфонии (трехголосные инвенции. — Л. К.) и другие подобные вещи Себастьяна Баха, уберите мысленно то, что относится к вкусу *тогдашнего* времени, но так, чтобы остался *высокий вкус*, и замените всё прочее *старое*, со всем его легко схватываемым внутренним разнообразием, на разнообразно-фантастическое при полном внутреннем *новое* великого мастера, — тогда, возможно, вы получите представление об этих композициях, которым иначе трудно отдать должное и которые, пожалуй, иначе даже можно было бы отложить в сторону как отталкивающие и неприятные»⁶⁰.

Спустя шесть лет А. Б. Маркс опубликовал в BAMZ свой разбор Сонат ор. 102, где, вопреки своему преклонению перед Бетховеном, позволил себе довольно критический отзыв о Сонате D-dur, и особенно о фуге (притом, что несколько наигранный оптимизм I части и финала и иллюзорность лирики Adagio он ощутил очень точно):

Смело и твердо начинается первое Allegro. <...> Взволнованная страстность несколько насильственного чувства господствует до конца части. Вторая, более развернутая часть — Adagio, выдержанное в подавленном, почти изнемогающем и болезненном настроении, которое благотворно прерывается побочной темой в D-dur, но она так и не приносит утешения, как это сулило ее начало <...>. Далее на шести страницах следует искусно разработанная fuga, которой рецензент не отказывает, по меньшей мере, в оригинальности. <...> Но если рецензент должен будет чистосердечно изложить свое мнение, то он после усердного проигрывания не сможет назвать эту фугу прекрасной, несмотря на то, что она искусно разработана и в высшей степени оригинальна. <...> Во-первых, она не будит никакого определенного чувства. Тема слишком весела для столь серьезной разработки и потому слишком резко контрастирует с предшествующими частями. <...> Остается пожелать, чтобы Бетховен не брался за фугу столь нарочито, так как его великий гений способен возвыситься над любой формой⁶¹.

Ко времени написания этой рецензии Бетховен был уже автором и Сонаты ор. 106, в которой медленная часть и финальная fuga находятся примерно в том же образном соотношении, и Сонаты ор. 110, где фигурирует ана-

⁶⁰ AMZ 1818. Sp. 792.

⁶¹ BAMZ 1824. S. 409.

логичное противопоставление личного и внеличного, предельно эмоционального и предельно рационального. Поэтому решение, найденное в «странной» Сонате ор. 102 № 2 оказалось не исключительным, а скорее типичным для позднего творчества.

ДИАЛОГ С ИСТОРИЕЙ

Одной из характерных примет всякого позднего стиля, как авторского, так и эпохального, является максимально возможное в данных условиях расширение памяти культуры и *включение истории в контекст современности*. А. И. Климовицкий очень удачно назвал это явление «актуализацией прошлого»⁶². Речь идет не об игровой стилизации, не о поверхностно-ностальгическом «ретро» и не об отчаянных попытках реставрации художественных идеалов прошлого. Но, точно так же, как отдельное произведение вдруг начинает «помнить» свое собственное прошлое и рефлексировать по этому поводу, так и искусство в целом обретает историческую память — столь же субъективно-избирательную, как всякая память, но придающую каждому слову, жесту и звуку многомерную эстетическую перспективу (мы говорили об этом на примере финала Сонаты ор. 90, однако можно обратиться практически к любому из поздних произведений Бетховена). На определенном этапе художественный текст в результате накопления смыслов неизбежно превращается в *summa summarum* — производное множества других текстов, толкующее их и вступающее с ними в диалог или полемику. Если классическая музыка XVIII века чаще всего являлась просто музыкой, не требовавшей от слушателя знания других художественных систем с их ценностями и символами, то в поздних произведениях Бетховена это не так, его музыка постепенно становится «музыкой о музыке» и нуждается в расшифровке своего контекста. То же самое происходит с романтическим искусством в конце XIX века, а во второй половине XX века — с авангардным. Впрочем, поскольку весь XIX век протекал под знаком нарастающей историзации сознания, идея творческой апелляции к прошлому носила не обязательно ретроспективный характер. Она могла сочетаться с самым смелым новаторством, что мы и видим в поздних произведениях Бетховена.

И анонимный лейпцигский рецензент, и А. Б. Маркс весьма точно уловили присутствие в музыке Бетховена искусства И. С. Баха и Генделя, а также удивительное сочетание «старого» с «новым» под эгидой «высокого вкуса». Бах и Гендель действительно постоянно занимали воображение композитора, причем в последнее десятилетие жизни эта склонность лишь прогрессировала.

Возможно, свою роль сыграли занятия с эрцгерцогом Рудольфом, продолжавшиеся с некоторыми перерывами вплоть до 1823 года и принявшие в этот период характер творческих консультаций. Из писем Бетховена к его августейшему ученику можно заключить, что, помимо музицирования и про-

⁶² Климовицкий 1979. С. 158.



Бетховен в 1818 году. Рисунок А. Клёбера

смотра сочинений Рудольфа, на уроках анализировались произведения «старых» мастеров, и прежде всего Генделя и Баха — таков был обычный для Бетховена порядок упоминания их имен, на что имелись свои причины. Творчество Баха он мог знать лишь в весьма усеченном объеме, представленном клавирной музыкой, поскольку она была к тому времени издана, а также случайными фрагментами некоторых других произведений, цитировавшихся в трактатах Кирнбергера и Марпурга, в баховской биографии Форкеля, и т. д. Генделя венские классики знали гораздо лучше, хотя, конечно, тоже далеко не полностью. Однако партитура «Мессии» была настольной книгой и для Гайдна, и для Моцарта, и для Бетховена, особенно в период работы над

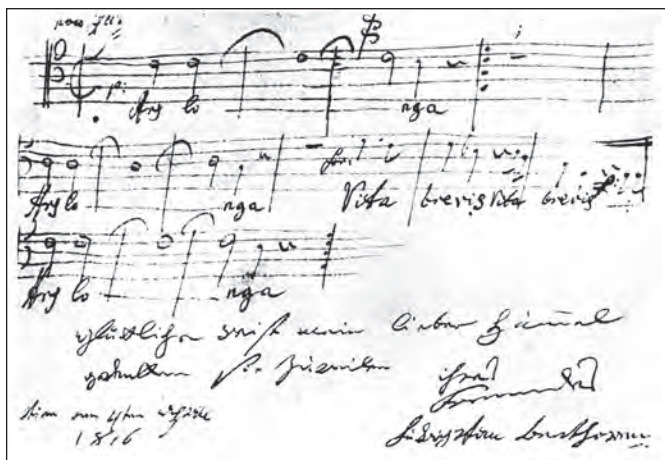
«Торжественной мессой». И если Баха тогда вообще публично не исполняли, то оратории Генделя звучали в Вене хотя бы время от времени. Потому не следует удивляться тому, что именно Генделя многие считали самым великим композитором прошлого столетия, и что Бетховен придерживался того же мнения. «Не забывают, пожалуйста, В[аше] и[мператорское] в[ысочество], о произведениях Генделя, ибо Вашему зрелому музыкальному духу они, конечно, всегда доставят наивысшее наслаждение, каковое всегда будет соединяться с почтением к этому великому человеку», — наставлял Бетховен в 1819 году эрцгерцога Рудольфа⁶³. «Гендель — величайший из когда-либо живших композиторов», — признавался он летом 1823 года И. Р. Шульцу, который потом вспоминал: «Не могу описать Вам, с каким пафосом и, я сказал бы, с какой возвышенностью он говорил о “Мессии” этого бессмертного гения. Все мы были растроганы, когда он сказал: “Я обнажил бы голову и преклонил колени на его могиле”»⁶⁴.

Но, помимо двух великих мастеров позднего Барокко, в художественный мир Бетховена в 1820-х годах входили и Палестрина, и по-новому услышанные Глюк, Гайдн и Моцарт, и собственные ранние сочинения — то есть практически вся реально звучавшая тогда история музыки с конца XVI по начало XIX века, включая протестантский хорал, итальянскую оперу, венский

⁶³ ПБ 3. № 1025.

⁶⁴ Kerst II. S. 61–62. Шульц опубликовал свои воспоминания в 1863 году.

вальс и многое прочее. Это невероятно повышало смысловую нагрузку и предъявляло чрезвычайно высокие требования к интеллекту, чуткости и эрудиции потенциальных слушателей. Контекстуальность поздних сочинений прибавляла им сложности и обрекала их на заведомую непопулярность, в чем композитор прекрасно отдавал себе отчет, но продолжал двигаться в том же направлении.



Канон *Ars longa* — вариант 1816 года, написанный Бетховеном для И. Н. Гуммеля

Совершенно не случайно одним из любимых афоризмов, трижды клавишным Бетховеном на музыку и неоднократно упоминавшимся в письмах, стало изречение Гиппократов: «*Ars longa vita brevis*» — «Искусство обширно, жизнь коротка». Обширность сферы искусства, ощущаемая также и в одноментном присутствии внутри произведения прошлого, настоящего и будущего, составляла один из важнейших компонентов новой бетховенской эстетики, утверждавшей бессмертие искусства как идеальной и всеобщей формы человеческой жизни, противопоставленной бренности земного существования и обыденному трагизму житейских реалий. Вся поздняя музыка Бетховена — именно об этом, о восхождении к духовным высотам из бездны экзистенциального одиночества. В ее основе можно усмотреть трансформацию древней мифологемы апофеоза, в том числе апофеоза художника, известной Бетховену по крайней мере в ее орфическом варианте.

Всё сказанное еще раз приводит нас к мысли о том, что позднее творчество Бетховена представляет собой чрезвычайно своеобразный опыт инобытия классической традиции внутри новой, а-классической, эпохи. Несомненно, эпоха оказывала влияние на бетховенское искусство, приводя к очевидной деформации и даже отмене классических представлений о музыкальном времени, пространстве, фактуре, гармонии и т. д. Однако всё это лишь укрепляло Бетховена в его верности самому себе и своему идеалу героя-творца, который в поздний период трансформировался в идеал духовного подвижничества. В поздних произведениях нашли свое завершение многие философские, этико-эстетические и художественные идеи XVIII века: например, идея воспевания Радости как основы мироздания, идея грандиозного церковного произведения как *opus magnum*, венчающего творчество великого художника (линия, ведущая от Мессы И. С. Баха и «Мессии» Генделя к «Торжественной мессе» Бетховена), идея сонаты как музыки, выражающей внутренний мир человека, а струнного квартета — как «ученой» музыки для узкого круга знатоков...

Многочисленные пересечения позднего стиля Бетховена с исканиями композиторов-романтиков свидетельствуют как о единстве эпохальных тенденций, распространяющихся на художников всех взглядов и возрастов, так и о своеобразии восприятия этих тенденций каждым из мастеров в отдельности и всем поколением в целом. Для романтиков, родившихся в конце XVIII века и тем более в начале XIX столетия, ситуация децентрализации функциональной тональности, расшатывания системы классических жанров и форм, эмансипации периферийных прежде явлений, расширения эстетического кругозора в сторону фольклоризма, экзотизма и историзма была уже данностью; в этом мире они родились, сформировались и жили. Для Бетховена та же самая ситуация (во многом подготовленная и созданная его собственными усилиями) была окрашена в трагические тона; она означала катастрофу, за которой могла последовать не «новая жизнь», а жизнь после смерти.

ГЛАВА 12

Прощание с фортепиано

Последнее публичное выступление Бетховена в качестве пианиста состоялось 25 января 1815 года, когда он аккомпанировал свою «Аделаиду» тенору Францу Вильду на концерте в честь дня рождения находившейся тогда в Вене императрицы Елизаветы Алексеевны. Инициатива этого выступления исходила от самой императрицы, которая присутствовала ранее на бетховенской академии 29 ноября 1814 года, и выразила желание непременно услышать игру композитора на рояле¹. Отказаться от такого приглашения было невозможно, однако Бетховен счел нужным оговорить: «Если Ее величество пожелает послушать мою игру, то я это почел бы за высокую честь; но заранее прошу о снисхождении, так как уже с давних пор я целиком посвятил себя лишь авторскому творчеству»². Как и предвидел сам композитор, прощальное его выступление оказалось не самым удачным.

Действительно, если свою камерную ансамблевую музыку Бетховен в 1812–1814 годах еще исполнял, то Пятый фортепианный концерт он сам сыграть уже не смог, поручив в 1811 году премьеру Карлу Черни. Ни в одном из своих больших концертов-академий 1813–1814 годов Бетховен не выступал с импровизациями, где от него не требовалось координировать свою партию с оркестром или с другими солистами, но где было необходимо продемонстрировать виртуозность, достойную его славного имени.

К 1818 году композитор почти совсем оглох; он был способен слышать лишь очень громкие и пронзительные звуки. Для того, чтобы общаться с окружающими, ему приходилось пользоваться либо разговорными тетрадами, либо слуховыми трубками, довольно громоздкими, уродливыми на вид и раздражавшими его слух, если голос собеседника оказывался слишком резким и грубым. Из всех собеседников лишь эрцгерцог Рудольф, обладавший аристократически мягким и в то же время четким произношением, мог говорить с Бетховеном при помощи этих устрашающих приспособлений.

Невзирая на всё это, «роман» великого пианиста с фортепиано пережил в 1817–1824 годах свой прощальный, кульминационный взлет, ознаменовавшийся созданием поздних сонат, 33 Вариаций оп. 120 и Шести багательей оп. 126. После этого никаких крупных произведений Бетховен для фортепиано уже не писал. Более того, ни один из приятелей или посетителей Бетховена не оставил воспоминаний о том, что композитор исполнял, пусть в самом узком

¹ BL. S. 214.

² Из письма к неустановленному лицу, бывшему посредником при организации аудиенции Бетховену у русской императрицы (ПБ 2. № 546 и коммент. 5).



Императрица Елизавета Алексеевна.
Гравюра (ок. 1815)

кругу, какую-либо из своих поздних сонат от начала до конца. Единичные зафиксированные случаи его прилюдной игры на фортепиано в последние годы жизни связаны со спонтанно возникавшими импровизациями, неизменно производившими глубочайшее впечатление на слушателей.

Всплеск фортепианного творчества, пришедшийся на период, когда Бетховен прекратил публичные (и даже салонные) пианистические выступления, заставляет задаться целым рядом вопросов.

Каковы были возможные причины интереса мастера в 1814–1824 годах именно к этому инструменту? Почему после 1824 года его интерес так внезапно иссяк? На каких исполнителей и слушателей была рассчитана созданная в это де-

сятилетие музыка? Чего Бетховен хотел от фортепиано? Как это соотносилось с классической традицией и новыми веяниями романтической эпохи?

Прежде, чем попытаться ответить на эти вопросы, еще раз коснемся проблемы хронологизации творчества Бетховена и связи художественных процессов с жизненными и даже житейскими обстоятельствами.

Мы уже говорили о том, что именно в сфере фортепианной музыки граница между «зрелым» и «поздним» стилями почти незаметна и ее можно сдвинуть назад как минимум до 1809 года, поскольку большинство специфических черт позднего стиля присутствует и в Сонатах *Fis-dur op. 78*, и *Es-dur op. 81-a*. Еще справедливее это наблюдение в отношении сочиненных в 1814–1815 годах фортепианной Сонаты *op. 90* и двух виолончельных *op. 102*. По стилистике они безоговорочно поздние. Поэтому традиционное отнесение к числу «поздних» лишь пяти последних фортепианных сонат, начиная с *op. 101* — условность, продиктованная, вероятно, лишь хронологическими соображениями или пристрастием к круглым датам.

В частности, монография Мартина Купера так и называется — «Бетховен: последнее десятилетие (1817–1827)»³. Действительно, в феврале 1817 года вышла в свет первая из пяти последних сонат, *op. 101*, однако создавалась она в 1815–1816 годах, и имела немало общего с обеими Сонатами *op. 102*, так что 1817 год вряд ли может служить убедительной точкой отсчета. Аргументом

³ Cooper 1970.

в пользу куперовской периодизации может, пожалуй, быть то обстоятельство, что после 1817-го начал иссякать поток песен и фольклорных обработок, и внимание Бетховена вновь переключилось на крупные инструментальные жанры. Однако и этот процесс был постепенным, и последние обработки появились в 1818 году (WoO 156), последние песни — еще позже («Вечерняя песня под звездным небом» — 1820), а вокальные миниатюры в форме канона Бетховен писал вплоть до конца 1826 года.

В жизни композитора также не происходило событий, которые заставляли бы воспринимать 1817 год как «пограничный». Скорее, это определение можно было бы отнести к 1815 году (смерть брата и принятие на себя опеки над племянником Карлом). Но в 1817 году никаких событий, выходящих за рамки повседневной рутины, не происходило. Правда, в конце 1816 — начале 1817 годов Бетховен перенес тяжелый и долго не проходивший катар, однако эта и другие подобные болезни, все чаще одолевавшие его, не имели угрожающего характера и пока еще не влекли за собой неотступных мыслей о близкой смерти.

Отношения с племянником также складывались в это время неплохо. Карл воспитывался в пансионе (институте) Каэтана Джаннатазियो дель Рио в венском пригороде Ландштрассе, где Бетховен регулярно бывал, поддерживая приятельские отношения с владельцем пансиона и его дочерьми Анной и Фанни, но предпочитая игнорировать застенчивую влюбленность последней (видимо, не из-за душевной черствости, а чтобы не подавать ей никаких надежд). По желанию дяди Карл учился игре на фортепиано — сначала у Йозефа Черни, потом у Карла Черни, и его музыкальным занятиям Бетховен придавал большое значение (несколько лет спустя он сам пытался обучать его теории композиции по учебнику Кирнбергера). Ощущая свою ответственность за племянника, он вникал во все мелочи его существования и пытался привести свой собственный запущенный быт в порядок с помощью госпожи Штрейхер и давнего друга Цмескаля.

НАНЕТТА ШТРЕЙХЕР

Имя Марии Анны (или, как ее обычно называли, Нанетты) Штрейхер (1769–1833) заслуживает особого внимания, хотя она не принадлежала ни к возлюбленным Бетховена, ни к его самым душевным друзьям (вроде графини Эрдеди). Будучи сверстницей Бетховена, почтенной замужней дамой и матерью семейства, она, вероятно, относилась к композитору с сестринским участием. Он мог без стеснения обращаться к ней по столь прозаическим поводам, как жалобы на недобросовестность или дерзкое поведение слуг; просил прислать «порцию тряпок» или помочь получить бельё от прачки⁴. Читая подобные письма, полные бытовых подробностей, трудно заподозрить, что их адресат — отнюдь не просто рачительная и опытная домохозяйка, а весьма незаурядная личность, сыгравшая определенную роль в развитии фортепианного искусства.

⁴ См. ПБ 3. № 851–854.



Нанетта Штрейхер. Акварель (1836)

Знакомство Нанетты с Бетховеном, вероятно, восходило к 1787 году, когда 16-летний Людвиг, направляясь в Бонн из Вены, проезжал через Аугсбург, где сделал небольшую остановку и посетил знаменитую фортепианную фабрику Иоганна Андреаса Штейна (1728–1792), инструментами которого восхищался Моцарт⁵. Дочь Штейна Нанетта с детства выступала как пианистка-вундеркинд, и хотя Моцарт, слышавший ее игру в 1777 году, высказал ряд критических замечаний, даже он признал, что из этой девочки «может что-то получиться»⁶.

Настоящей концертирующей пианисткой Нанетта так и не стала, зато уже в юности освоила редкостную для женщины профессию фортепианного мастера, частично уна-

следовав отцовскую фирму (видным фортепианным мастером стал также один из ее братьев, Маттеус Андреас). Именно штейновские фортепиано ассоциировались на рубеже веков с венским типом этого инструмента, хотя в столице работали и другие известные мастера (Антон Вальтер, братья Шанц и другие). В 1794 году Нанетта вышла замуж за Иоганна Андреаса Штрейхера, который в юности дружил с Шиллером и был, как и его жена, превосходным пианистом (между прочим, он обучал игре на фортепиано сына Моцарта, Вольфганга Амадея-младшего). Созданная супругами в Вене в 1802 году совместная фирма называлась «Нанетта Штрейхер, урожденная Штейн» (вероятно, потому, что основной капитал принадлежал ей). Словно в старинной сказке об идеальных супругах, Иоганн Андреас и Нанетта Штрейхер как родились, так и умерли в один день (2 января 1769 — 16 января 1833).

Бетховен сблизился с четой Штрейхеров еще в 1790-х годах, и хотя, как это обычно бывало у него с венскими знакомыми, их отношения скорее напоминали приятельские, чем доверительно-дружеские, между ними при этом не случалось и крупных размолвок. Так, Бетховен постарался никоим образом не обидеть Штрейхера, отказываясь в 1796 году от присланного им фортепиано, деликатно обосновав это тем, что инструмент «чересчур хорош» и лишает Бетховена «свободы самому вырабатывать свой тон»⁷. Любопытно, кстати, что Бетховену не нравилось как раз то, что привлекало в свое время Моцарта, писавшего отцу: «Я могу попасть на клавишу, как мне угодно, — звук всегда

⁵ Письмо к Леопольду Моцарту от 17 октября 1777. Ср.: Аберт I/II. С. 80–81; Моцарт 2006. № 352.

⁶ Моцарт 2006. № 355.

⁷ ПБ 1. № 19.

будет одинаковым, он не подведет, не выскочит, не провалится и не пропадет совсем; одним словом, все выровнено»⁸.

И Штрейхер, и его супруга были слишком хорошими музыкантами, чтобы не понять, что именно подразумевал Бетховен, однако они не могли позволить себе сразу же пойти навстречу его запросам. Покупателям их продукции нравились инструменты, рассчитанные прежде всего на камерное (нередко — дилетантское) музицирование и обладавшие легкой клавиатурой и «врожденным» красивым и округлым звуком, которому Штрейхер уже с 1790-х годов пытался придать мягкую певучесть. В другом письме к Штрейхеру от 1796 года Бетховен писал: «Часто думают, что в звуке фортепиано слышна только арфа, и мне приятно, дорогой мой брат, что Вы относитесь к числу тех немногих, кто понимает и чувствует, что фортепиано может и петь, коли играющий способен чувствовать. Я надеюсь, придет такое время, когда арфа и фортепиано станут представлять собою два совершенно различных инструмента»⁹. В том же письме композитор замечал, что «с точки зрения исполнительского искусства фортепиано остается пока что наименее культивированным из всех музыкальных инструментов».

Смысл этого высказывания можно понять только в контексте музыкальной культуры конца XVIII века, когда в реальной практике продолжали сосуществовать фортепиано, клавесин и клавикорд, причем во многих трактатах и учебниках, в том числе во влиятельнейшем «Опыте истинного искусства игры на клавире» К. Ф. Э. Баха и в «Клавирной школе» Д. Г. Тюрка начинающему музыканту рекомендовалось заниматься на клавикорде, чтобы выработать мягкое туше, и лишь затем пересаживаться за фортепиано. В самой конструкции тогдашних фортепиано присутствовали элементы, связывавшие их с предшествовавшими инструментами — в частности, регистры наподобие клавесинных («лютня»), или утраченная впоследствии возможность задействовать при исполнении одну, две или три струны. При том, что производство клавесинов полностью прекратилось с наступлением XIX века, сразу же изъять из практики уцелевшие инструменты или стереть память о «щипковой» природе их звучания, роднившей клавесин с арфой, лютней и гитарой, оказалось непросто. И даже Бетховен, протестовавший против подобных сближений, в ряде случаев охотно ими пользовался (ремарки типа *una corda* в сочетании с непрерывной правой pedalю создавали именно «арфообразное» звучание, одновременно деликатное и окруженное поэтической дымкой, как в I части Сонаты *cis-moll* op. 27 № 2). Более того, намереваясь заказать в 1802 году фортепиано Антону Вальтеру, он специально настаивал на том, чтобы инструмент был «снабжен pedalю для игры на одной струне»¹⁰.

Известно, что в 1800-х годах Бетховен нередко предпочитал более звучные и богатые в тембровом отношении инструменты, нежели штейновско-штрейхеровские. Так, до 1803 года он, как и Моцарт, использовал фортепиано Вальтера. А в 1803-м Бетховен получил в подарок рояль прославленного

⁸ Аберт I/II. С. 80.

⁹ ПБ 1. № 18.

¹⁰ ПБ 1. № 68.

французского мастера Себастьяна Эрара. На возможности этого инструмента были рассчитаны сонаты, начиная, вероятно, с ор. 31 № 3, и концерты, начиная с Тройного. Всё это время он продолжал общаться с членами семьи Штейнов и Штрейхеров, и, видимо, под воздействием веяний времени и запросов ведущих музыкантов инструменты этой фирмы также начали эволюционировать в сторону концертной яркости звучания и большей прочности механики. Эти проблемы затрагивались в ряде писем Бетховена к Штрейхеру 1809–1810 годов. И. Ф. Рейхардт, посетивший Вену в 1809 году, писал: «По совету и желанию Бетховена Штрейхер стал придавать своим инструментам больше сопротивляемости и эластичности, дабы виртуоз, играющий с энергией и глубиной, мог извлекать более протяженный и связный звук»¹¹. Бетховен, в свою очередь, способствовал популяризации инструментов Штейнера, рекомендуя их высокопоставленным покупателям вплоть до эрцгерцога Рудольфа, а про себя по этому поводу горделиво замечал: «Я дал себе зарок: играть либо на хорошем [инструменте], либо ни на каком»¹².

В письме к Нанетте Штрейхер от 7 июля 1817 года Бетховен просил, чтобы ее супруг изготовил специально для него «елико возможно громкий» инструмент, аргументируя это обращение своей высокой оценкой продукции их фирмы: «Быть может, Вы не знаете о том, что, хотя я не всегда приобретал ваши фортепиано, тем не менее начиная с 1809 года я всегда отдавал им особое предпочтение»¹³. Штрейхер долгое время бился над этой задачей, создав в 1820 году инструмент, у которого на одну клавишу приходилось не три струны, как обычно, а четыре, но, похоже, результат оказался не очень удовлетворительным, о чем Бетховену честно сообщила Нанетта¹⁴. В 1825 году тот же принцип конструкции применил в своем фортепиано Конрад Граф — создатель последнего инструмента, находившегося в распоряжении композитора и хранящегося ныне в Музее Бетховена в Бонне.

Впрочем, в 1818 году просьба, высказанная в письме к госпоже Штрейхер, потеряла актуальность. К этому времени Бетховен уже обладал инструментом, какого не было больше ни у кого в Вене.

РОЯЛЬ БРОДВУДА

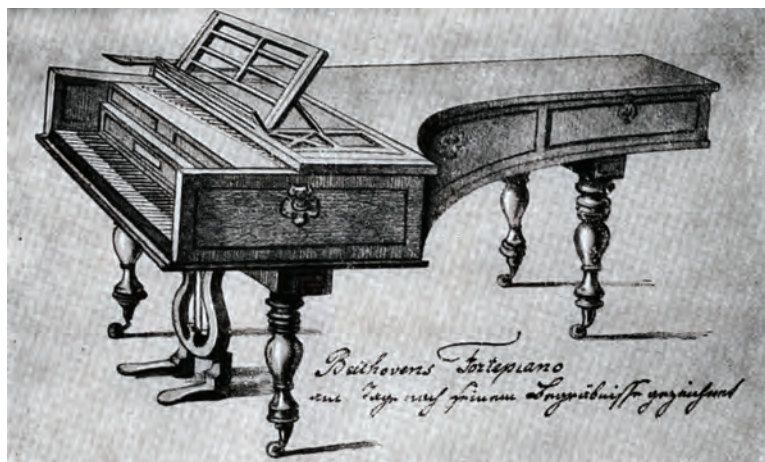
В 1817 году Томас Бродвуд (1787–1861), один из совладельцев известной английской фирмы «Джон Бродвуд и сыновья», посетил Австрию и Германию. В Вене он познакомился с Бетховеном и узнал о его проблемах с поисками подходящего фортепиано. Подобно Эрару, он решил сделать поистине королевский жест, подарив Бетховену рояль своей фирмы (и устроив ей тем самым неплохую рекламу на континенте). Он лично отобрал самый лучший инструмент, представив его на апробацию в Лондоне таким выдающимся музыкантам, как Клементи, Крамер и Рис, и в конце декабря этот рояль отправился из

¹¹ TDR II. S. 556.

¹² ПБ 1. № 283.

¹³ ПБ 3. № 817.

¹⁴ ВКх 2. S. 93.



Бродвудовский рояль Бетховена.

Рисунок, сделанный на следующий день после похорон композитора

Лондона морским путем в Триест, а оттуда — в Вену. Все расходы по доставке Бродвуд взял на себя; австрийские же власти решили освободить этот дар от таможенных пошлин. Из-за медлительности транспортного сообщения и бюрократических формальностей Бетховен получил подарок лишь в конце мая или начале июня 1818 года (8 июня об этом сообщала «Wiener Zeitung»).

Едва узнав об отправке рояля из Лондона, Бетховен 3 февраля 1818 года писал Бродвуду: «Я стану его рассматривать как алтарь, на который возложу лучшие приношения своего духа божественному Аполлону»¹⁵. Можно сказать, что свое обещание композитор исполнил. В расчете на бродвудовский инструмент или на рояль с аналогичными возможностями были написаны три последние сонаты, Вариации ор. 120 и Багатели ор. 126. Что касается Сонаты ор. 106, как будто прямо апеллирующей к новым звуковым возможностям концертного рояля, то работа над ней была начата еще осенью 1817 года, и еще до получения подарка, в апреле следующего года, две первые части были завершены и переписаны начисто для эрцгерцога Рудольфа. Поэтому бродвудовский инструмент мог существенно повлиять лишь на процесс создания заключительных частей этой сонаты.

Этот рояль, как и два других инструмента, принадлежавших Бетховену (эраровский и самый последний, работы Конрада Графа), сохранился. В 1887 году он оказался в Национальном музее в Будапеште, поскольку в свое время этой реликвией владел Ференц Лист¹⁶.

Бродвудовский рояль отличался приличным, хотя не максимально возможным в то время, объемом клавиатуры (почти шесть октав, от с контроктавы до *h* третьей октавы) и мощным звуком, обусловленным наличием большего количества металлических деталей в конструкции, чем в венских

¹⁵ ПБ 3. № 924.

¹⁶ Лист получил этот рояль в дар от венского издателя К. А. Шпины, который приобрел его на посмертном аукционе вещей Бетховена.

фортепиано, и более сильным натяжением струн (сплошь треххорных, на всем протяжении). Это, кстати, способствовало и тому, что бродвудовские рояли лучше держали строй, особенно в верхнем регистре. Молоточки также были почти вдвое тяжелее обычных, и это требовало от исполнителя более энергичного удара, а от клавиатуры — большей глубины при нажатии. Соответственно удлиннились и клавиши. Всё это способствовало ощущению полноты звука инструмента, и возможно, в 1818 году Бетховен еще мог себя на нем слышать, по крайней мере при игре *fortissimo*. Правда, как свидетельствовал И. А. Штумпф, к 1824 году бродвудовский рояль постигла судьба его предшественников: Бетховен продолжал сетовать на несовершенство фортепиано, утверждая, что английский инструмент «дает меньше, чем от него ожидаешь» — между тем уникальный подарок находился в крайне запущенном состоянии: верхние клавиши уже не звучали, а струны были порваны и напоминали «куст терновника, растерзанный бурей»¹⁷. Однако всё это свидетельствовало о том, что «Бродвуд» все предыдущие годы нещадно эксплуатировался. В 1826 году Бетховен заказал Конраду Графу отремонтировать английский рояль, хотя больше им не пользовался.

Следовательно, в какой-то мере вереница поздних фортепианных шедевров Бетховена возникла под воздействием того образа «хорошего» инструмента, который к 1817 году уже сложился в воображении композитора и который он лишь отчасти обрел в виде бродвудовского рояля (ведь сущность идеала заключается в его недостижимости, а поздние сочинения устремлены именно в сферу идеального во всех отношениях — и в концепционном, и в композиционном, и в темброво-звуковом). Какие-то особенности поздних сочинений соответствуют роялю Бродвуда, какие-то — скорее штрейхеровским инструментам. Например, в ряде случаев объем клавиатуры «Бродвуда» недостаточен для исполнения поздних сонат Бетховена; стало быть, они рассчитаны на новейшие штрейхеровские рояли, в отдельных случаях имевшие диапазон в шесть с половиной (1818) и даже в семь октав (1816)¹⁸.

Однако у самого Бетховена подобного идеального инструмента не было, и все эти произведения с самого начала словно бы обрекались на неисполнимость. Эта музыка написана как бы для себя — и для *своего* воображаемого фортепиано; она не рассчитана на публику многолюдных концертов или светских салонов. Для любительского же исполнения в домашнем кругу она слишком сложна и утонченна. По сути, едва ли не впервые в своей творческой жизни Бетховен начал создавать произведения, не имевшие никакого прямого предназначения, кроме как быть приношением «на алтарь божественного Аполлона». Это шло вразрез с классической традицией, где такой «безадресной» музыки просто не существовало, и композитор всегда знал, для каких исполнителей и какой аудитории он пишет. Но Бетховен, насколько это известно, нигде с поздними сочинениями не выступал и не слишком усердствовал в их продвижении к публике. На кого же они были рассчитаны?

¹⁷ TDR V. S. 127.

¹⁸ BL. S. 384–385.

Из всех носителей посвящений поздних фортепианных сочинений Бетховена, пожалуй, лишь Доротея Эртман заведомо могла справиться со «своей» Сонатой ор. 101. Ни Антония Брентано (Вариации ор. 120), ни ее дочь Максимилиана (Соната ор. 109) никогда не считались сильными пианистками. Две сонаты, ор. 106 и ор. 111, посвящены эрцгерцогу Рудольфу, но был ли он в состоянии сыграть их, и прежде всего ор. 106 — неизвестно. Даже такая умелая пианистка, как Нанетта Штрейхер, испытывала огромные трудности, пытаясь освоить Сонату ор. 106. «Госпожа Штрейхер учит Вашу последнюю сонату уже три месяца, а всё не может справиться с первой частью», — сообщал Бетховену в декабре 1819 года Йозеф Черни¹⁹. Чрезвычайно интересно свидетельство Шиндлера, зафиксированное в начале февраля 1824 года в 55 разговорной тетради: «Сегодня [Карл] Черни сыграл нам сонаты B-dur, As-dur и c-moll, а по особой просьбе — также Вариации [ор. 120]. Соната B-dur доставила ему немало хлопот. Эта чертовская fuga фуг изнурила его»²⁰. Следовательно, даже профессиональные пианисты, обладавшие безупречной техникой, должны были приложить массу усилий, чтобы просто освоить текст некоторых поздних произведений. О тонкостях художественной интерпретации речь, видимо, пока не шла. Эта музыка требовала очень длительного осмысления.



Карл Черни. Гравюра Й. Крихубера (1831)

ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ

Поздние сонаты, вариации и багатели завершают эволюцию классической фортепианной музыки во всех отношениях, в том числе в сугубо инструментальном. Если ранние сонаты Гайдна и Моцарта вполне можно исполнять также на клавесине или клавикорде, то у Бетховена таких сонат уже практически не найдется, хотя на титульных листах соответствующих изданий вплоть до начала XIX века красовалось сакраментальное «для клавесина или пианофорте» (ор. 2, ор. 7, ор. 10, ор. 13, ор. 26, ор. 27). Наряду с этим, некоторые сонаты публиковались как сугубо фортепианные, без упоминания клавесина (в их числе не только «большие» Сонаты ор. 22 и ор. 28, но и более скромные ор. 14 — хотя, кстати, именно Соната G-dur ор. 14 довольно неплохо звучит на клавесине). Конечно, самому Бетховену и в голову не могло бы прийти

¹⁹ ВКх 1. S. 109.

²⁰ ВКх 5. S. 133.

исполнить на клавесине «Патетическую сонату», однако издатели, стремясь расширить спрос, помещали подобные указания на титульных листах — причем, видимо, с согласия композитора. Изменение после 1802 года обозначений в пользу фортепиано свидетельствовало о том, что приверженцы клавесинов и клавикордов остались в таком меньшинстве, что с их симпатиями можно было больше не считаться. Фирма «Бродвуд» прекратила выпуск клавесинов еще в 1790-х годах, на континенте это произошло в 1800–1801 годах. Любители, для которых большой рояль крыловидной формы был слишком громоздким и дорогим, могли приобрести компактное и несколько более дешевое «столовое» фортепиано прямоугольной формы. С 1820-х годов в моду вошло фортепиано типа «жираф» (*Giraffenklavier*), с вертикально расположенными струнами (как если бы «хвост» рояля был задран вверх). Немецкое слово *Klavier*, означавшее в XVIII веке любой клавишный инструмент, в XIX столетии стало связываться только с фортепиано.

С 1817 года на титульных листах бетховенских произведений появляется слово «*Hammerklavier*». Особенно примечателен двуязычный титульный лист Сонаты *op. 101*, вышедшей в издательстве З. А. Штейнера. Наверху значится название предполагаемой издательской серии: «*Musée Musical des Clavecinistes / Museum für Klaviermusik*». Ниже приводится наименование самой сонаты: «*Sonate pour le Piano-Forte / für das Hammer-Klavier / des Museum für Klaviermusik*» — и т. д.²¹ Таким образом, именно эта соната стала первой, на титульном листе которой фигурировало пока еще не очень распространенное немецкое обозначение инструмента, аналогичное итальянскому *pianoforte*. Что касается названия серии «музей клавесиниста», переведенного на немецкий как «музей клавирной музыки», то, видимо, дело заключалось в отсутствии в тогдашнем французском языке общепринятого термина, обозначающего именно *пианиста*.

В силу исторического недоразумения название «*Hammerklavier*» закрепилось лишь за Сонатой *op. 106*, хотя относилось также и к *op. 101*, и отчасти к *op. 110* (таков титульный лист автографа; в первом издании — французский текст с термином «пиано-форте»).

«*Hammerklavier*» обозначало не что иное, как собственно фортепиано, которое в любом случае было молоточковым инструментом, производилось ли оно в Вене, Лондоне или Париже. Конечно, ощущение звонкой «ударности» было заметно усилено в бродвудовских роялях, но, как мы знаем, Соната *op. 101* писалась скорее в расчете на улучшенные штрейхеровские фортепиано.

Зачем же понадобился новый термин? Причиной были все те же потрясения отгрохотавшей в 1815 году над головами современников наполеоновской эпохи. Рост национального самосознания порождал не только патристические настроения и интерес к фольклору, но и стремление освободиться от иноязычных заимствований. Именно в это время у Бетховена появляются либо сугубо немецкие ремарки, либо параллельные, итальянские и немецкие (однако в 1820-х годах вновь вернулись привычные итальянские). В письме

²¹ KHV. S. 280.

Бетховена к Т. Хаслингеру по поводу издания сонаты ор. 101 об этой тенденции говорится прямым текстом: «Титул надлежит предварительно показать какому-нибудь лингвисту. *Hämmerklavier* [sic!] безусловно немецкое слово, да и само изобретение тоже немецкое, так что по заслугам и честь»²². По-видимому, Бетховен был уверен в том, что изобретателем фортепиано являлся знаменитый немецкий мастер Готфрид Зильберман, на первых инструментах которого играл в Берлине старый И. С. Бах. Не исключено, что эту информацию Бетховен почерпнул от Штрейхеров, поскольку отец Нанетты был учеником Зильбермана. Однако то же самое говорилось в трактате Шубарта, изданном в 1806 году: «Фортепиано, этот великолепный инструмент — на наше счастье! — еще одно изобретение немцев» — и далее упоминалось имя Зильбермана²³. Поэтому вряд ли можно ставить Бетховену в вину искажение исторических фактов; в доступных ему источниках флорентиец Бартоломео Кристофори в качестве изобретателя фортепиано не назывался. Впрочем, данный вопрос и ныне решается неоднозначно, поскольку независимо друг от друга над этой проблемой в первые десятилетия XVIII века работали, помимо Кристофори и Зильбермана, и другие мастера во Франции и Германии. Так или иначе, в 1817 году Бетховен явно ощущал потребность в терминологическом обновлении, коль скоро в одном из следующих писем к Хаслингеру он, шутили-во стилизуя тон королевского декрета, устанавливал правило для всех последующих немецких титульных листов своих сочинений: «Вместо *Pianoforte* — *Hammerklavier*, что настоящим утверждается раз и навсегда»²⁴.

Тем не менее, некоторые рудименты клавесинного и клавикордного письма сохранялись, причем преднамеренно, и в поздних произведениях. Это касалось, например, ремарок типа *una corda* в медленных частях сонат ор. 101 и ор. 106, где требовалась не просто очень тихая звучность, а иной тембр, близкий к лютне или арфе. Более того, в огромном *Adagio* из ор. 106 Бетховен неоднократно предписывает смену тембров *una corda* и *tutte le corde*, а также постепенный переход с одной на две и далее на три струны перед репризой. На современных фортепиано, лишенных такого механизма, воспроизвести этот эффект, к сожалению, невозможно.

Еще более удивительный пример — использование приема «дрожания» («*Bebung*»), типичного для клавикорда, где колебание пальца на уже нажатой клавише порождало вибрацию струны. Бетховен знал об этом приеме как из собственной практики, так и из трактата К. Ф. Э. Баха, который предписывал исполнять таким образом «длинные и аффектированные ноты»²⁵. Впрочем, Бах писал о своем любимом клавикорде; на клавесине с его щипковым звукоизвлечением это осуществить было нельзя, как и на нынешних роялях. Но венские фортепиано конца XVIII — начала XIX века с их деликатной механикой и непосредственным отзывом тела струны на прикосновение к клавише еще позволяли воспроизводить эффект *Bebung*, слегка

²² ПБ 3. № 757.

²³ Schubart. S. 222.

²⁴ ПБ 3. № 759.

²⁵ Бах 2005. С. 108.

акцентируя заливованную ноту (это было возможно, например, на вальтеровских инструментах)²⁶.

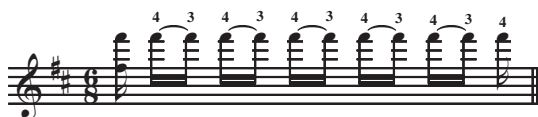
188 (а)

ор. 105, ч. III



188 (б)

ор. 106, ч. III



188 (в)

ор. 110, ч. III



Вряд ли почти глухой Бетховен мог реально исполнить и расслышать столь тонкий нюанс на тугом бродвудовском фортепиано, однако в памяти композитора эффект *Vebung* хранился как особо изысканная краска, придававшая исполнению речевую выразительность.

Еще одна особенность, неоднократно отмечавшаяся в литературе о пианизме Бетховена — специфическое применение правой педали, рассчитанное на особые свойства инструментов XVIII — начала XIX веков. В эпоху романтизма правая педаль, создававшая звуковое «облако» вокруг едва ли не каждого звука или аккорда, стала настолько привычным средством, что «сухая» игра без педали сделалась редким исключением. В XVIII веке дело обстояло почти что наоборот: правилом было беспедальное исполнение, а правая педаль использовалась там, где возникала необходимость в каких-то необычных эффектах. На некоторых инструментах (например, штейновских, о чем писал в 1777 году Моцарт) демпферы поднимались при помощи нажатия соответствующего механизма коленом исполнителя, и уже по этой причине невозможно было прибегать к этому средству слишком часто.

Бетховен с самых ранних своих сонат использовал правую педаль несравненно интенсивнее, чем его предшественники, но при этом не так, как пианисты эпохи романтизма. Педаль не обязательно связывалась у него с усилением звучности, и не всякая аккордовая фигурация игралась на одной педали. Зато периодически в его сочинениях встречаются озадачивающие нынешних исполнителей указания, предписывающие держать педаль по несколько тактов, невзирая на смены гармонии (речитативы в I части Сонаты ор. 31 № 2,

²⁶ Сошлюсь на информацию исполнителя на исторических клавишных инструментах Барта ван Оорта во время его мастеркласса в Московской консерватории 31 марта 2003 года.

тема финала в Сонате ор. 53, вся I часть Сонаты ор. 27 № 2). Венские фортепиано с их слабой клавиатурой, мягким и быстро утасяющим звуком допускали буквальное выполнение этих указаний: в воздухе возникал таинственный призрачный гул, подобный резонансу струн эоловой арфы, но не возникало ощущения гармонической «грязи».

Подобные примеры есть и в поздних сочинениях, причем как в тех, что писались до получения бродвудовского фортепиано, так и в тех, что были рассчитаны уже на его возможности. Вспомним такие фрагменты, как небольшой эпизод во II части Сонаты ор. 101, или завершающие такты Багатели ор. 126 № 3.

189 (a)

Vivace alla Marcia

p sempre legato

pp

189 (б)

Andante. Cantabile e grazioso

pp

sempre pp

And. sempre

«Странное» с точки зрения романтических представлений о фортепианной фактуре пристрастие Бетховена к сопоставлениям крайних регистров при зияющей пустоте среднего также могло опираться на слуховые представления, связанные с особенностями венских фортепиано. Достоинством нынешних инструментов является ровность звучания во всех регистрах, что обеспечивается перекрестным натяжением струн и имеет своей оборотной стороной несколько излишнюю гулкость басов и звонкость верхнего регистра. Однако в XVIII веке ценилось именно различие «хрустального» и «рассыпчатого» верхнего регистра, мягкого и певучего среднего, бархатисто-весомого нижнего и, наконец, матово-черных, но не колокольно-гулких, самых нижних нот. Эта дифференциация была, опять же, унаследована от клавесина (И. А. Бруудо называл ее «тембродинамическим ладом»). Благодаря ей аккомпанемент из типичных альбертиевых басов или повторяющихся аккордов в тесном

расположении никогда не заглушал одnogолосную мелодию. И если Бетховен в ранних фортепианных сочинениях иногда словно спорил с камерной природой инструмента, пытаясь заставить его звучать как оркестр, то в поздних, наоборот, иногда вспоминал о звучаниях, слышанных в молодости, принуждая мощный «Бродвуд» выступать в роли изящного штейновского (даже не штрейхеровского) фортепиано. Подобные реминисценции мы неоднократно встречаем, например, в фактуре I части Сонаты op. 110 — временами слишком простой, чтобы не быть преднамеренной стилизацией.

Таким образом, поздние фортепианные произведения Бетховена представляют собой энциклопедию всего клавирного искусства классической эпохи. Хотя они рассчитаны на самые современные инструменты вплоть до концертного рояля Бродвуда и уже не могут быть адекватно исполнены на старых венских фортепиано, поскольку заметно превышают имевшийся на них объем клавиатуры, в самой звуковой плоти этих произведений присутствуют и клавесин, и клавикорд, и штейновско-штейнеровские, и вальтеровские инструменты со всеми присущими им особенностями звукоизвлечения и выразительными возможностями.

Кажется символичным, что, уже стоя на пороге романтического «века фортепиано» и отдавая себе отчет во всем богатстве технических и звуковых перспектив, открывающихся перед композитором-пианистом, Бетховен счел необходимым не только совершить рывок в будущее, но и подвести всеобъемлющий итог достижениям прежней эпохи, в том числе своим собственным — а сделав это, словно бы счел свою миссию исчерпанной и отступился от фортепиано, как от «несовершенного» инструмента. То, что он хотел сказать в своих поздних сонатах, было во всей полноте своего смысла почти неисполнимо на любом из реально существовавших тогда (и существующих ныне) роялей. А то, что последовало потом, лежало вообще вне пределов фортепианного звучания.

ПОД ЗНАКОМ СЯТОЙ ЦЕЦИЛИИ: БЕТХОВЕН И ПИАНИСТКИ

Вряд ли только «по воле случая», как сам композитор писал Хаслингеру²⁷, пришло ему на ум посвящение Сонаты op. 101 баронессе Доротее Эртман (1781–1849), прославившейся как одна из лучших исполнительниц его произведений. Письмо же Бетховена к Эртман, сопровождавшее посылку сонаты, начиналось обращением: «Моя дорогая и уважаемая Доротея-Цецилия!»²⁸. Тем самым композитор сравнивал свою бывшую ученицу с католической святой, чтившейся как покровительница музыки и обычно изображавшейся играющей на органе (возможно, Бетховен намекал также на миниатюрное портретное изображение Доротеи, сидящей за фортепиано в позе, напоминающей иконографию святой Цецилии²⁹).

²⁷ ПБ 3. № 757.

²⁸ ПБ 3. № 783.

²⁹ См., например: Соколова — Фишман 1971. С. 169. № 306.

Доротея Эртман не просто прекрасно играла труднейшие сочинения своего учителя, в какой-то мере заменив его самого после 1809 года в венских камерных концертах, но и тонко воспринимала и умела передавать дух и смысл бетховенской музыки, что было тогда редким качеством даже среди профессиональных пианистов. Из-за высокого положения своего супруга-военного, дослужившегося в конце концов до чина генерала, она не могла сделать публичной артистической карьеры, однако в салонных и полуприватных концертах выступала довольно часто. «Без госпожи Эртман фортепианная музыка Бетховена в Вене исчезла бы из репертуара еще раньше», — писал Шиндлер, объясняя, почему Бетховен так почитал эту «жрицу искусства»³⁰.



Доротея Эртманн

Любопытно, кстати, что при всей придирчивой критичности Бетховена по отношению к современным ему виртуозам, именно исполнительницы-женщины иногда получали от него чрезвычайно лестные и, по-видимому, вполне искренние комплименты, продиктованные не столько личными симпатиями, сколько музыкальными впечатлениями.

В этой связи, помимо Доротеи Эртман, можно вспомнить ученицу Штрейхера Элизабет фон Кизов (в замужестве Бернхард, 1783–1864), которая в 1796 году привела Бетховена «в изумление» и растрогала до слез исполнением *Adagio* из его сонаты³¹. К сожалению, Элизабет, будучи тогда совсем юным существом, не смогла оценить того совершенно особого отношения, которым проникся к ней Бетховен: она не сохранила его «записочек», сопровождавших присылаемые им ноты его новых произведений.

Очень ценил Бетховен как пианистку и Марию Биго (1786–1820), в частности, за своеобразие ее интерпретаций³². Биго, напомним, была первой исполнительницей фортепианной партии в Тройном концерте Бетховена, и есть основания полагать, что эта партия могла писаться для нее. Мария Биго опубликовала также несколько произведений для фортепиано и, стало быть, рассматривала себя не только как обычную музицирующую дилетантку.

И, наконец, упомянем Марию Леопольдину Пахлер-Кошак (1784–1855), пианистку из Граца, с которой Бетховен изредка общался между 1817 и 1823 го-

³⁰ Schindler 1973. S. 247.

³¹ ПБ 1. № 18. В 1800 году Элизабет уехала из Вены, вышла замуж и прекратила свою намечавшуюся пианистическую карьеру.

³² ПБ 1. № 146, коммент. 1.



Мария Пахлер-Кошак

дами, когда она приезжала в Вену. Пахлер, в ранней юности выступавшая публично, после замужества в 1816 году была вынуждена оставить мысли о карьере концертной артистки, но уровень ее мастерства был вполне профессиональным; она также сочиняла музыку. Одну из ее фантазий показали в 1816 году Бетховену, не называя имени автора; мастер отнесся к сочинению благосклонно, хотя посоветовал неведомому дилетанту серьезно заняться теорией композиции.

Шиндлер предполагал, что Бетховен при личном знакомстве не остался равнодушным и к женскому очарованию Марии Пахлер. Это предположение, бросавшее тень на семейную репутацию, заставило Фауста, сына Марии, взяться в 1865 году за перо и изложить историю взаимоотношений своей матери с Бетховеном по документам из личного архива. Именно от Фауста Пахлера мы знаем о словах, которые Бетховен, якобы, сказал, услышав в 1817 году игру Марии: «Я никогда еще не встречал того, кто исполнял бы мои сочинения так хорошо, как Вы, и я не делаю тут исключения для крупных пианистов, отличающихся только механикой или аффектацией. Вы — истинная попечительница моих духовных детищ»³³. Возможно, это — апокриф, поскольку в сохранившихся документах подобных слов Бетховена нет. Однако вряд ли они были выдуманы Фаустом, который при описанной встрече присутствовать никоим образом не мог, но мог слышать данную фразу от матери либо других родственников. Интересно, что таких слов, насколько известно, Бетховен не адресовал ни Рису, ни Карлу Черни, ни эрцгерцогу Рудольфу, хотя всех трех учил «истинному» исполнению своих произведений.

Всё это не только лишний раз опровергает домыслы о «женоненавистничестве», к которому якобы пришел в последние годы жизни Бетховен, но и проливает некоторый свет на поэтику его фортепианной музыки. Самому композитору был свойствен подчеркнuto мужественный и нередко даже агрессивный стиль игры, однако, как мы могли убедиться, музыка его сонат таила в себе и нечто иное, лучше всего открывавшееся под пальцами музыкально чутких и душевно богатых исполнительниц. Мы можем лишь догадываться о том, чем именно отличались друг от друга интерпретации Марии Биго, Доротеи Эртман или Марии Пахлер-Кошак, но в любом случае это были интерпретации женские, основанные на потребности растворить свою личность в более сильной чужой личности, проникнуться чужой болью и чужими стремлениями, интуитивно выведя на поверхность то, что крылось в подтексте (и, возможно, являлось неожиданностью для самого автора). Особенно важно это для интерпретации поздних сонат, в которых, вопреки их сугубо пианистической трудности, виртуозный блеск нигде не является самоцелью и не способен компенсировать отсутствия у исполнителя поэтического ощущения музыкальной материи.

³³ Frimmel ВН II. S. 2. Ср.: ПБ 3. № 857.

СОНАТА Op. 101

Соната A-dur op. 101 была задумана даже раньше, чем op. 90 — еще в 1813 году, но основная работа над нею протекала в 1816-м, а издана она была в начале 1817-го.

С первых же звуков музыка погружает нас в мир нежных, едва уловимых грез. Изысканная фактура, в которой все голоса поют, гармонии незаметно перетекают друг в друга, пятиголосные и шестиголосные аккорды звучат приглушенно; мягко колышущийся, баркарольный размер 6/8, иногда растворяющийся в ферматах и синкопах; сплошь завуалированные кадансы, делающие незаметными грани формы; сонатность, лишенная ощутимых тональных и тематических контрастов... Эта музыка кажется совершенно романтической, и действительно, в ней уже слышатся шубертовские, шумановские и даже шопеновские интонации (в том числе «русалочки» всплески Третьей баллады), а непрерывность мелодического развертывания вызывает ассоциации с вагнеровской «бесконечной мелодией». Но в то же время акварельно-прозрачное Allegretto Сонаты A-dur наполнено реминисценциями прошлого. Эту миниатюрную сонатную форму вполне можно анализировать с точки зрения учебников композиции XVIII века, а в ее фактуре и тематизме всё еще ощущается трепетание ангельских крыльев из баховской прелюдии A-dur (ХТК II) или тихое блаженство барочных рождественских пасторалей (среди хорошо известной Бетховену музыки назовем хотя бы «Пифу» из «Мессии» Генделя).

190 (a)

op. 101

Allegretto, ma non troppo



190 (б)

ХТК II



190 (в)

Бах, Месса h-moll, «Et in spiritum»





Конечно, сразу обращают на себя внимание и различия с предшественниками. У Бетховена, вопреки фундаментальным принципам классического стиля, даже главная тема стоит не на тонике, а на доминанте, и вся гармония как бы вывернута наизнанку. Вместо экспозиционного утверждения — череда повисающих в воздухе вопросов, вместо благостной устойчивости — непрерывная подвижная изменчивость. Это, собственно, и придает музыке характер неуловимой грезы, лишенной, однако, оттенка безнадежной недостижимости.

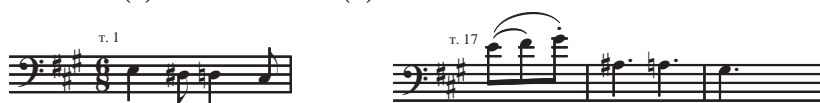
Еще более причудливый характер носит II часть, *Vivace, alla Marcia*. Ее функция в цикле — скерцо, но, видимо, с точки зрения композитора, пьеса такого характера не могла считаться ни скерцо, ни маршем. Скерцо у Бетховена чаще всего ассоциировалось с трехдольностью и в любом случае не напоминало о марше. Но эта часть не относится ни к одной из конкретных жанровых разновидностей марша. Это не торжественный марш-антре, не какой-либо из военных маршей (размеренный пеший или быстрый кавалерийский), не «турецкий» марш с его подвижной двудольностью. Потому — «как бы марш» (*alla Marcia*), в котором всё происходит не так, как наяву. Что это? Еще одно причудливое видение? Фантастическое шествие свиты Титании из «Сна в летнюю ночь»? Венский карнавал эпохи бидермейера с легким привкусом гофманияды? В контексте романтической эстетики все эти прочтения равно возможны. Но, как всегда у Бетховена, наряду с ними здесь присутствуют и другие смысловые слои.

Может быть, этот квазимарш — ироническая, но беззлостная пародия на воинственные устремления революционно-освободительной эпохи? Некоторая залихватская опереточность слышалась уже в оркестровом марше из «Фиделио», нарочито несерьезном и неправильном с смещенной сильной долей, фрагментарной мелодикой и «рваной» оркестровкой. Вероятно, эти странности были призваны лишить какого-либо героического ореола образ Пицарро, который выходил на сцену сразу после марша. Без определенной доли гротеска не обошлось и в помпезном Марше WoO 24 D-dur для духового оркестра, сочиненном в 1816 году в связи с устройством большого вахтпарада артиллерийского корпуса, которым командовал поклонник Бетховена Франц Ксавер Эмбель, заказавший ему это произведение. При всей своей тяжеловесной ампиричности, этот марш изобилует неординарными деталями: неожиданными гармоническими противопоставлениями, внезапными «выкриками» труб и почти комическими разворотами назад при прерванных кадансах (из-за многократности реприз в сложной трехчастной

форме все эти эффекты видны как в увеличительном стекле). Бурлескный марш из Сонаты оп. 101 унаследовал как причудливость «подпрыгивающей» поступи марша из «Фиделио», так и гармонические выверты Марша WoO 24, и всё это вместе красноречиво говорило о необратимом процессе дегероизации батального топоса, о превращении его в смеющуюся химеру, в сплошное *представление* — как в философском, так и в театральном смысле этого слова.

Однако, кроме иронического взгляда на маршевость, во II части Сонаты оп. 101 присутствует и та изощренная, но ненавязчиво поданная «ученость», которая, собственно, и отличает стиль позднего Бетховена от раннеромантического. Активное *alla Marcia* противоположно мечтательному *Allegretto* — но их роднит хроматизированный ход, объединяющий обе темы I части и главную тему II части. Если проследить дальнейшую судьбу этого хода, он встретится нам в *Adagio* (линия баса в тт. 5–6, цепочка уменьшенных септаккордов в тт. 14–16), а потом, после реминисценции темы I части, исчезнет, сменившись своим *alter ego* — нисходящим диатоническим ходом (опорные звуки темы финала).

191 (a) ч. I 191 (б)



191 (в)

ч. II

ч. III



191 (г)

ч. III



Нисходящее движение, и особенно хроматическое, еще с XVI века служило в европейской музыке риторической фигурой скорби и страдания, но в данном контексте оно почти везде, за исключением краткого *Adagio*, использовано как сквозной конструктивный элемент.

Что касается *Adagio*, то оно внезапно погружает нас в сумрачный *a-moll*, и это производит тем большее впечатление, что до этого любые минорные тональности, даже в отклонениях, тщательно избегались. Склад этой части так же странный и зыбкий, как и всё остальное. Незамкнутая простая трехчастная форма, где вместо репризы всплывает тема I части, сочетание ариозности мелодики и многозвучной хоральности фактуры, экспрессия, подернутая дымкой недосказанности... После «как бы марша» — «как бы *lament*», легкими намеками отсылающее нас не только к итальянской опере, где так красиво поют о невыносимых страданиях, но и к медленной части виолончельной Сонаты оп. 102.

192 (a)

op. 101

Langsam und sehnsuchtsvoll

192 (6)

op. 102



Еще одна сквозная идея цикла связана с полифонией. В I части контрапункты и имитации звучали очень ненавязчиво, всего лишь как призвуки и отзвуки одной «бесконечной мелодии». Во II части они постепенно выводятся на поверхность (середина первого раздела), превращаясь в канонические секвенции и ритмические каноны — пока, наконец, не выливаются в непрерывный двухголосный канон в трио. Венские классики иногда использовали технику канона в инструментальных менуэтах (чаще ради забавы, но иногда и в серьезном смысле), однако трудно найти второй столь же полифонизированный марш.

Сочетание учености с жизнерадостной танцевальностью, свойственное финалу Сонаты op. 101, также довольно нетривиально. Тональность, ритм и фактура главной темы провоцируют сравнение с началом Сонаты op. 2 № 2, из-за чего еще рельефнее высвечиваются стилевые различия двух произведений.

193 (a)

op. 101



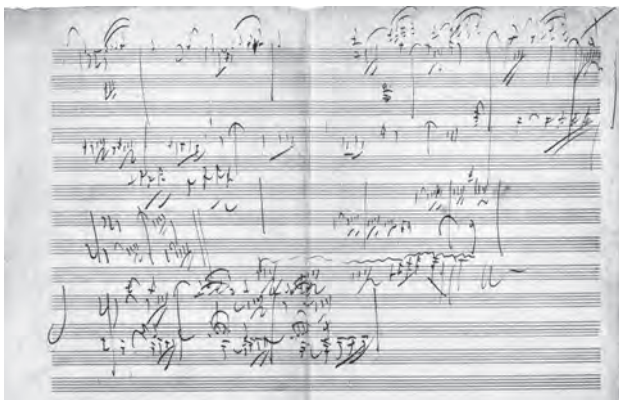
193 (6)

op. 2 №2

Allegro vivace

Тема ранней сонаты демонстративно риторична и классически ясна, хотя ее форма отнюдь не проста и предполагает дальнейшее широкое развитие. В поздней сонате тематизм примерно того же склада преподнесен как гораздо более сложный, едва ли не фугированный, притом, что контрдансовая ритмика тянет развитие в сторону симметричных песенных форм (в

данном случае — простой двухчастной). Однако вся экспозиция финала Сонаты ор. 101 пронизана имитациями, маленькими канонами, контрапунктическими перестановками голосов в такой концентрации, какая никогда не встречалась в ранних фортепианных сонатах. Разработка же фактически представляет собой полную



Соната ор. 101. Эскиз финала

фугу несколько inferнального характера с «мефистофельскими» гримасами, искажающими очертания и смысл главной темы. Из мажора она переносится в одноименный минор, «напророченный» в Adagio, из солнечного высокого регистра — в нижний, обзаведясь к тому же мрачно-насмешливым продолжением. Здесь уже исподволь формируется своеобразный «антимир» будущих листовских демонических фуг и фугато (как в Сонате h-moll или в финале «Фауст-симфонии»), и Бетховен, возможно, также апеллирует к гётевскому образу, предпочитая, однако, не слишком педалировать эти намеки. Дьявольщина как таковая его, в отличие от романтиков, не привлекает; гораздо важнее оказывается идея изощренного ремесла, позволяющего делать с темой всё, что угодно: проводить стреттно, разрезать на части и составлять из них каноны и секвенции — и, наконец, проводить головной мотив в четверном (!) увеличении в самом нижнем регистре. Понимая, что реально этот прием почти невозможно понять и расслышать, Бетховен попросил Хаслингера добавить буквенные обозначения соответствующих нот, дабы обратить на них особое внимание исполнителей³⁴. Это место, кстати, было невозможно сыграть на прежних венских фортепиано, у которых крайней нижней нотой было *f* контроктавы.

194



Таким образом, внешняя рапсодичность Сонаты ор. 101 оказывается мнимой. Все части цикла тесно связаны между собой, и внезапность их последования обнаруживает тщательно просчитанную «сделанность». Детали пригнаны друг к другу гораздо тоньше и точнее, чем в сходных по драматургии «фантазийных» циклах Сонаты ор. 27 № 1 или виолончельной Сонаты ор. 102

³⁴ ПБ 3. № 754.

№ 1. Собственно, в этом и проявляется то новое ощущение цельности стиля, которое Бетховен обрел к 1816–1817 годам после нескольких лет мучительных поисков.

СОНАТА Op. 106

Большая соната op. 106 B-dur, за которой закрепилось название «Hammerklavier», сочинялась с лета 1817 года по начало 1819-го. Это грандиозное произведение стоит особняком во всем фортепианном творчестве Бетховена и вообще во всей классической музыке. Как только ее не называли: «сонатой-великаном» (А. Шиндлер), «Девятой симфонией среди сонат» (Г. фон Бюлов), «боевой песнью» (П. Беккер), «сонатой титанических контрастов» (С. Е. Фейнберг)³⁵... Исключительность этой сонаты сознавали и современники. Так, в извещении о выходе в свет op. 106, опубликованном в «Wiener Zeitung» 15 сентября 1819 года явно с ведома Бетховена, говорилось: «Воздерживаясь от всяких обычных славословий, которые явились бы излишними для почитателей высокого художественного таланта Бетховена, отметим лишь в нескольких строчках — это находится одновременно и в соответствии с желанием автора, — что данное произведение отличается от всех других творений этого мастера не только богатейшей фантазией, но и тем, что оно, судя по его художественной законченности и полифоническому стилю, открывает новый период в фортепианном творчестве Бетховена»³⁶.

Со всем этим нельзя не согласиться. Однако необходимо учитывать, сколь непростым был путь Бетховена к достигнутому здесь результату. Соната вызревала долго и мучительно. Ее эскизы составляют в общей сумме 269 страниц (впоследствии они оказались рассеянными по библиотекам и архивам разных стран, включая США и Россию³⁷). Начав работу еще в сентябре 1817 года, композитор трудился над первыми двумя частями до конца весны 1818 года, две другие части завершал уже после получения бродвудовского рояля — летом и осенью 1818 года, а последние штрихи вносил в текст даже весной 1819-го. Однако Бетховен занимался в это время не только созданием «сонаты-великана». «Ради выигрыша некоего времени на сочинение крупного произведения я постоянно вынужден строчить для денег ровно столько, сколько надобно на жизнь в период написания крупного произведения», — признавался Бетховен в 1818 году своему другу В. Хаушке³⁸. В этом контексте следует истолковывать и жалобу из письма Бетховена к Рису от 19 марта 1819 года: «На написание этой сонаты у меня было мало времени. Ведь так тяжело писать ради хлеба! Но теперь мне невозможно избежать такой необходимости»³⁹. Конечно, «ради хлеба» создавались очередные циклы обработок фольклорных мелодий, а вовсе не Соната op. 106, и, говоря о «не-

³⁵ См.: Schindler 1973. S. 269, Беккер. II. С. 75; МФРБ. С. 316; ИИСБ. С. 249.

³⁶ Цит. по: KVH. S. 294.

³⁷ См.: Климовицкий 1979. С. 101–108; ПБ 3. С. 14–17.

³⁸ ПБ 3. № 936.

³⁹ Там же. № 964.

хватке времени», Бетховен не лукавил (к тому же его допекали постоянные бытовые неурядицы и новый виток судебного спора об опеке над племянником осенью и в декабре 1818 года). Но и Соната была отчасти принесена в жертву нужде, ибо в цитированном письме к Рису композитор предлагал пойти на неслыханный компромисс: ради лучшего сбыта опубликовать Сонату в Лондоне двумя выпусками, расчленив цикл совершенно произвольным образом. «Вы можете пропустить Largo, начав последнюю часть сразу с фуги, — писал Бетховен, — Вы можете также за первой частью поместить Adagio, а третьей частью сделать Скерцо, вовсе опустив Largo Allegro risoluto. Или можете взять в качестве целой сонаты только первую часть и скерцо». В итоге лондонское издание, осуществленное при посредничестве Риса в октябре — декабре 1819 года, действительно появилось в двух выпусках: первый включал сонатное allegro, Adagio и скерцо (именно в таком порядке), а второй — финальную фугу. Параллельное венское издание «Артариа» следовало авторскому тексту; здесь, к счастью, подобных самоубийственных компромиссов не потребовалось.

Не претендуя на подробный анализ Сонаты ор. 106, достойной отдельной монографии, некоторые замечания по поводу ее формы и содержания мы все же сделаем, стараясь не повторять уже существующих исследований.

Выбор тональности, как неоднократно уже говорилось на этих страницах, был для Бетховена важным фактором концепции произведения, и B-dur в рамках его поэтики означал светлую силу, благородную мужественность, безусловную позитивность душевного настроя, горделивую уверенность в собственных силах (достаточно вспомнить Второй концерт, Четвертую симфонию, Трио ор. 97). Среди сонат Бетховена имеется еще одна четырехчастная «большая соната» B-dur — ор. 22, написанная в 1799–1800 годах и завершающая ранний период фортепианного творчества. Композитор был ею очень доволен и с гордостью писал Ф. А. Хофмейстеру: «Эта соната получилась весьма удачной, любезнейший господин собрат!»⁴⁰. Ныне Соната ор. 22 не принадлежит к самым любимым и популярным — не оттого, что она имеет какие-то изъяны, а скорее из-за того, что она вообще их не имеет. Она претендует на классицистское совершенство письма и почти античную (а по сути, академическую) выверенность своей архитектоники. Возможно, посвящение сонаты ор. 22 графу И. Ю. Броуну, бригадиру русской военной миссии в Вене, сказа-



Титульный лист венского издания Сонаты ор. 106

⁴⁰ ПБ 1. № 44.

лось на батальных обертонах I части и на задиристом характере Менуэта. Выигрышный контраст этому боевитому Allegro составляет целомудренно-лирическое Adagio, а далее следуют Менуэт и финал, постепенно превращающий заявленную в его теме галантность в почти салонную бравурность. После этого Бетховен таких воинствующе-образцовых сонат больше не писал, перейдя, начиная с op. 26, к смелым экспериментам.

Возможно, что в поздней Сонате op. 106 Бетховен вспомнил о прежнем опыте и на новом уровне вернулся к идее «сонаты сонат». Здесь тоже есть и бравурная наступательность, и виртуозный блеск, и универсальный охват образов, настроений, стилей и форм. Но в op. 106 уже нет ни академического глянца, ни «олимпийского» самодовлеющего величия, ни этикетной сдержанности в проявлении чувств, ни, тем более, какого-либо намека на аристократическую салонность. Здесь всё всерьез, и всё — от первого лица.

Главная тема I части, как и в Сонате op. 22, исходит из интонаций боевого клича. Однако, памятуя о склонности позднего Бетховена насыщать свои образы разнообразными аллюзиями, ограничиваться только этой аналогией нельзя. Начало темы напоминает «Хор воинов» из музыки к драме Дункера «Леонора Прохазка», текст которого носил не столько батальный, сколько масонский характер (об этом говорилось в главе «Штурм театрального Олимпа», см. пример 78), а также имеет параллели в написанных позднее музыкальных «комплиментах» Бетховена его августейшему ученику: в каноне WoO 179⁴¹ и в записи «Свершилось!» WoO 205e (Hess 242), которая, в свою очередь, восходит к теме «О надежда» WoO 200, сочиненной Бетховеном весной 1818 года для эрцгерцога в качестве темы его будущих фортепианных вариаций. Более того, в эскизах 1817 года мотив, напоминающий начало главной темы, подтекстован у Бетховена словами «Vivat Rudolphus»⁴².

195 (a)

op. 106



⁴¹ Поздравление с новым годом в декабре 1819 года: «Его императорскому высочеству! Эрцгерцогу Рудольфу! Духовному князю! Всего доброго! Всего прекрасного!»

⁴² Nottebohm 1887. S. 127.

195 (6) WoO 179

Sei - ner Kai - ser - li - chen Hö - heit Al - les Gu - te! Al - les Schö - ne!

195 (B) WoO 205e

Er - fül - lung Er - fül - lung

195 (Г) ЭСКИЗ

Vi - vat ru - dol - phus

Все эти аллюзии позволяют предположить, что в энергетике главной темы Сонаты ор. 106 зашифрован не призыв к борьбе и победе, а скорее прославление некоего стабилизирующе-созидательного начала, что также вполне согласуется с семантикой тональности B-dur. Симпатии к эрцгерцогу и благодарность ему за неизменную поддержку составляли лишь внешний слой этой позитивной идеи, которая была чрезвычайно важна для самого Бетховена в тот нелегкий период, когда он пытался создать этико-эстетический фундамент своего позднего стиля.

Однако ни одна идея не могла в этот период обладать аксиоматической безусловностью и излагаться с торжествующей непреложностью. Строение экспозиции I части Сонаты ор. 106 своей многотемностью, особенно в зоне побочной и заключительной партий, напоминает экспозицию «Героической симфонии». Сходен и динамический профиль этих экспозиций, и образное развитие. Однако в Сонате есть то, чего не было в «Героической симфонии»: тональная раздвоенность экспозиции, ее «двоемирие» (B — G), подвергающее сомнению само существование тоники (а в классической музыке тоника сродни монарху или богу). Показательно, что в хрустально-возвышенной теме заключительной партии Бетховен записывает звук *aïs* именно как *b*, трактуя его как альтернативу *h*, а не как обычное задержание, и в последних тактах экспозиции этот дуализм вырывается на поверхность.

196 (a)

Vi - vat ru - dol - phus

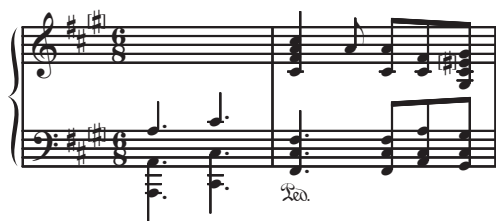
196 (б)

Vi - vat ru - dol - phus

Изнанкой светло-фанфарной тональности В-dur оказывается сумеречно-субъективный h-moll, что выясняется уже в I части (проведение темы заключительной партии в разработке в H-dur с колебаниями терции *dis/d*; внезапное появление h-moll в связующей партии в репризе). Роковая взаимосвязанность однотерцовых тональностей присутствовала и в сонатном Allegro «Героической симфонии», но там они были разведены по разным полюсам, символизируя жизнь (тема Героя) и смерть (новая тема в разработке). В Сонате op. 106 вопрос ставится не совсем так, и h-moll означает не отрицание бытия, а некое инобытие, но острота коллизии от этого не снимается. Напротив, она усиливается на всем протяжении цикла. Если в Allegro господствует свет, пусть различных оттенков (В, G, Es, H, В), то в Скерцо наползают зловещие минорные тени, и тоника В-dur обретает сразу двух антиподов: b-moll (тональность трио) и h-moll, который пытается заявить о себе еще в экспозиции, но оспаривает тонику лишь в коде.

В письме к Рису от 16 апреля 1819 года Бетховен попросил срочно добавить вступительный такт к давно уже отосланному в Лондон Adagio⁴³.

197



Риса эта просьба поначалу повергла в полное замешательство: «Признаюсь, меня непроизвольно стала донимать мысль, будто с моим дорогим учителем что-то неладно — такая молва была весьма в ходу. Прислать две ноты в дополнение к большому, тщательно разработанному и переработанному, уже два года как завершеному сочинению!! Однако мое изумление сделалось еще сильнее, когда я убедился в том, какое воздействие производят эти ноты. Ничего равносильного по эффекту и значительности этим нотам к законченной пьесе добавить было невозможно — невозможно, даже если это подразумевалось бы при начале сочинения»⁴⁴.

В чем же причина такого воздействия всего лишь двух нот? Прежде всего, с их помощью осуществляется модуляция из тональности предыдущих частей, В-dur, в очень далекую тональность Adagio — fis-moll. Бетховену вообще были свойственны такие модуляции в унисонной фактуре, где один звук представлял собой «свернутый» аккорд или подразумеваемую тональность, и в поздних произведениях количество подобных случаев резко возросло. Собственно, спор двух тоник, В и h, в конце Скерцо, происходил именно таким образом. Поэтому звук *a* воспринимается как вводный тон к В-dur, зато

⁴³ ПБ 3. № 965.

⁴⁴ Вегелер — Рис 2001. С. 111.

cis — как доминанта к *fis-moll*. Но этого мало. Вступительный такт и первый такт темы *Adagio* переинтонируют мелодический оборот, звучавший в самом конце Скерцо и представлявший собой лейтмотив этой части. Данный мотив обладает зеркальной интонационной симметрией, которая в *Adagio* из-за регистровой и фактурной разницы превращается в подобие имитации в обращении.

198 (a)



198 (б)



Тональность *Adagio*, *fis-moll*, родственна *h-moll* и в какой-то мере заменяет его, притом, что сам *h-moll*, будучи законной субдоминантой *fis-moll*, явно избегается, мелькая лишь перед кодой и дважды появляясь в виде своего мажорного двойника, *H-dur*, в конце экспозиции и перед репризой. Зато внутри этого *fis-moll* присутствуют *G-dur* и *D-dur*, которые входят в круг тональностей, близкородственных *h-moll*, но не представлены такие «родственники» *fis-moll*, как *A-dur* и *Cis-dur*. Структура этого *fis-moll* так же разбалансирована, как и структура *B-dur* I части сонаты: в обоих случаях экспозиции движутся в сторону нижней медианты (*B* — *G*, *fis* — *D*). Но общей в обоих случаях является устремленность к свету, которая в *Adagio* приобретает совершенно мистический характер.

Медленная часть Сонаты ор. 106 может служить косвенным доказательством того, что уже в первой половине 1818 года в воображении Бетховена исподволь складывался замысел будущей «Торжественной мессы», пока еще не обозначенный словами и не привязанный ни к какому конкретному поводу. Главная тема *Adagio* продолжает линию тех бетховенских инструментальных арий в хоральной фактуре, с которыми мы уже сталкивались в Сонатах ор. 102 № 2 и ор. 101. Аккордовый склад смягчает сугубо личную экспрессию этой бесконечно печальной песни, придавая ей оттенок не оперного *lamento*, а скорбной молитвы — какого-нибудь *Miserere* или *Agnus Dei*. И уже внутри темы, подобно лазурному оку чистого неба, сияющему в разрывах тяжелых туч, прорывается поразительная цитата (трудно выразиться иначе) из еще не написанного *Benedictus*.

199 (a)



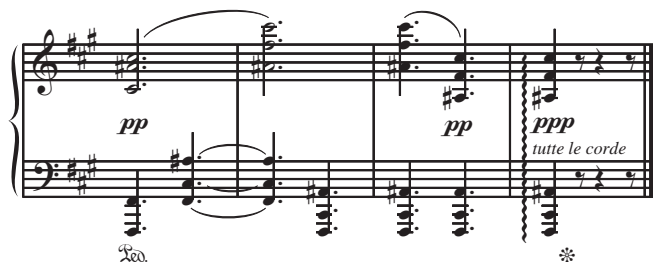


На этот мистический момент обращали внимание все, кто когда-либо изучал Сонату ор. 106. Впрочем, этот нисходящий мотив G-dur зародился еще до Сонаты, в песне «К Надежде» ор. 94, на словах «ты благосклонно сияешь в святой ночи и нежно смягчаешь скорбь» (см. пример 160 в). Однако рациональное объяснение странного факта «предваряющей реминисценции» лишь подчеркивает глубокую внутреннюю связь Сонаты с будущей Мессой, ибо Бетховен не вспомнил бы о приведенном двутакте, сочиняя *Benedictus*, если бы эта музыка не означала для него то же самое: божественную милость, изливающуюся из невообразимо далеких сфер. Ощущение космической недосыгаемости источника благодатного света порождает еще более острую душевную боль, выливающуюся в откровенно оперное *lamento*, не стыдящееся своих стенаний и рыданий (тема связующей партии, отмеченная ремаркой *con grand' espressione* и идущая на полной звучности, *tutte le corde*).

И, как в «Книге Иова», Бог, наконец, нисходит до разговора со страждущим человеком, пробуждая в нем восторженную надежду на воздаяние в иных мирах (диалог в побочной теме). *Adagio* написано в полной сонатной форме, однако ее драматургию определяет не логика бинарных оппозиций (главная и побочная темы, экспозиция и реприза), а сакральная троичность. В экспозиции три одинаково важных темы, главная, связующая и побочная, и каждая из них появляется в части трижды, в экспозиции, репризе и в коде. Сильнее всего меняется тема связующей партии: в репризе она начинается в D-dur и приобретает горделиво-торжественный характер, но вскоре переживает внутренний слом и возвращается к почти надрывным интонациям; в коде от нее остается лишь призрачная реминисценция. Главная тема остается верна своей молитвенной сущности, хотя в репризе молитва перерастает во вселенский плач (ранее аналогичная метаморфоза происходила с темой Траурного марша в «Героической симфонии»). И лишь побочная тема не меняет своей сущности, хотя звучит в трех разных тональностях: царственном D-dur, звездном Fis-dur и ангельском G-dur. Последнее появление, акцентирующее в расширенном виде проникновение G-dur внутрь fis-moll, словно бы говорит: Бог — не вне своих творений, а в них самих, стало быть — и в тебе тоже. Эта мысль, еще раз подтверждаемая на последней странице *Adagio* очередным появлением будущей мелодии *Benedictus*, приносит долгожданное успокоение и растворение в заоблачном сиянии аккорда Fis-dur, охватывающего все регистры фортепианного звучания, от *fis* контроктавы до *cis* третьей октавы.

Это *Adagio* лежит вне пределов обычной лирики, даже бетховенской. Сочетание хоральности и ариозности было типичным для Бетховена начиная уже с ранних произведений, но нигде оно не приобретало такого смысла, как здесь. *Adagio* из Сонаты ор. 106 можно трактовать как мистерию, ведущую к духовному преображению, возможному лишь ценой утраты земной оболочки.

200



После таких потрясений никакой обычный финал невозможен. Единственно приемлемой формой существования музыкальной материи становится фуга («пир ума, оргия интеллекта», как говорил Г. Г. Нейгауз, обосновывая свое восприятие следующим образом: «Только дух выживает в этих высотах, над которыми простирается звездный покров ночи и непомерной стужи»...)»⁴⁵. Но даже фуга, эта воплощенная мысль, вступает не сразу. Между нею и Adagio находится поразительное Largo, являющееся по функции и связкой, и интродукцией, а по форме представляющее собою нечто совершенно уникальное даже в творчестве Бетховена.

В гармоническом отношении Largo является возвратной модуляцией из Fis-dur в B-dur. Но, поскольку итоговая тональность Adagio и главная тональность всей сонаты символизируют разные миры, эта модуляция приобретает вид особого, спиралевидного движения, напоминающего путь странников из «Божественной комедии» Данте. Исходная точка Largo, записанная как *f*, воспринимается на самом деле как *eis*, вводный тон к только что звучавшему Fis-dur, и эта двусмысленность сохраняется еще некоторое время (Cis = Des, Fis = Ges). Поэтому из двух *f*, обрамляющих Largo, настоящим, не мнимым, является только последнее, непосредственно вводящее в Фугу. А между ними простирается гармонический лабиринт, имеющий вид терцовой спирали. Интересно, что, прежде чем наполнить этот лабиринт нарочито бессвязными отрывками музыкальных мыслей, Бетховен выписал в эскизе строго логическую линию баса⁴⁶.

201



⁴⁵ См.: ИИСБ. С. 244, 243.

⁴⁶ Цит. по: Nottebohm 1887. S. 135.

Осознать безукоризненную логику этого тонального плана слушателю препятствует невероятная тематическая пестрота непредсказуемо сменяющих друг друга фразментов имитационного и пассажного склада. Это придает Largo характер причудливой импровизации (сошлемся еще раз на точное наблюдение Г. Г. Нейгауза: «Меня никогда не покидало ощущение, что я здесь присутствую при самом акте *рождения* музыки»). Напрашивается аналогия с оркестровым вступлением к финалу Девятой симфонии, где поочередно вспоминаются и отвергаются темы трех предыдущих частей. Но данное Largo, при всей своей беспрецедентной новизне, опирается и на гораздо более старинные прототипы: нетактированные позднебарочные прелюдии, бытовавшие в качестве интродукций или связок вплоть до середины XVIII века (такие прелюдии сочинял еще В. А. Моцарт); фантазии или прелюдии, путешествовавшие по всем тональностям или по части тонального круга (Бетховен, Две прелюдии ор. 39); произведения в жанре мелодрамы, чрезвычайно популярные в конце XVIII века и обычно также включавшие в себя множество кратких контрастных фрагментов (у Бетховена такие мелодрамы имелись в «Фиделио» и в театральной музыке — например, в финале «Эгмонта») — и, наконец, аккомпанированный речитатив, причем речитатив «особого рода», который, согласно правилам, зафиксированным в учебнике композиции Г. К. Коха, строился именно по терцовому гармоническому плану и использовался «для сопровождения встречающейся в тексте молитвы, обета или другого сходного текста, где требуется высокая степень благоговейности»⁴⁷. Именно в таком смысле Бетховен использовал ранее этот прием в речитативе Серафима из своей оратории «Христос на Масличной горе», и еще раз терцовая цепочка встречается в Credo (на возгласе Amen) из Мессы C-dur.

Соната ор. 106 — первый у Бетховена цикл с финалом в форме законченной фуги. До этого встречались лишь фугато, «встроенные» в сонатную форму (Квартет ор. 59 № 3, Соната ор. 101). Казалось бы, демонстративное обращение к фуге должно было содержать аллюзии на архаику как намек на «вечные истины». Однако этого не происходит. Ничего похожего на стилизацию здесь нет, и зашифрованные «отсылки» к Баху, Генделю и другим барочным мастерам раскрываются лишь при тщательном анализе. Тема фуги кажется вызывающе необычной, едва ли не гротескной с ее начальным скачком на вводный тон, подчеркнутый трелью, непропорциональным соотношением ядра и развития, а также мнимой хаотичностью последования фигур шестнадцатых. На самом деле сконструирована эта тема предельно логично, хотя и не однозначно; подобная сложность организации одноголосных построений была свойственна именно Баху и Генделю, в то время как у других композиторов эпохи Барокко (И. Пахельбеля, Д. Букстехуде, В. Ф. Баха) в подобных случаях чаще можно было говорить о причудливости или вычурности, но не о подлинной сложности. Темы, начинающиеся с трели или другого подобного мелизма, встречались нечасто, а с трели на вводном тоне — в широко известной музыке лишь однажды, у И. С. Баха (фуга Fis-dur из ХТК II).

⁴⁷ Koch 1793. S. 239.



Такое начало сразу привлекает к себе внимание, однако нередко содержит и символический смысл, поскольку является риторической фигурой, а не просто мелизмом. Длинный мордент в фуге И. С. Баха *Fis-dur* возникает как отголосок трели в последнем такте предшествующей прелюдии, но в символическом плане обозначает волевое движение вверх⁴⁸. Нечто подобное ощущается и в теме Бетховена, причем здесь семантика трели подана даже более однозначно: это Свет, вспыхивающий во мраке («И свет во тьме светит, и тьма не объяла его», — Иоанн I, 5). Что касается извилистого «тела» темы, то оно, не обладая ни структурной четкостью некоторых длинных баховских тем, ни скульптурной выпуклостью генделевских, устроено чрезвычайно изощренно. Здесь имеются и опорные звуки, придающие линейному рисунку гармоническую полноту (T — S — D — T), и внутренние повторы, разрезающие трехдольный метр на двухдольные сегменты, и скрытое двухголосие в завершающей части темы.

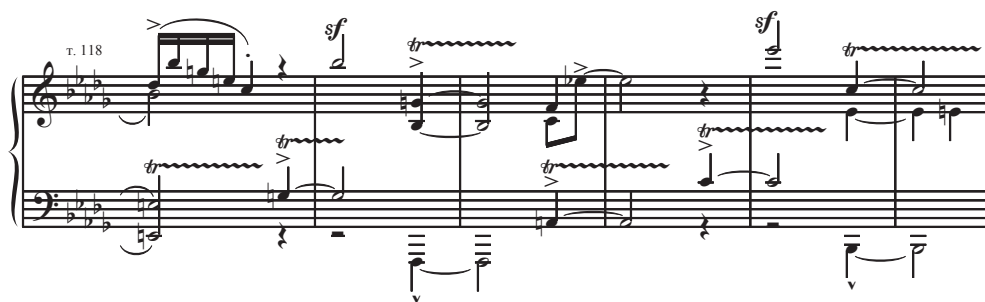
203 (схема)



⁴⁸ Б. Л. Яворский определял фугу *Fis-dur* как «выражение того, как человек перерождается для новой жизни»; развивая эту мысль, Р. Э. Берченко ассоциирует цикл *Fis-dur* с сюжетом воскрешения Лазаря (см. Берченко 2005. С. 216–217).

Во всем этом есть какая-то нечеловеческая, но притом и не божественная, умудренность, и недаром Шиндлер назвал эту фугу «чертовской», притом, что до паганиниевского театрального демонизма и листовских «мефистофельских» образов было еще далеко, и сам Бетховен, возможно, отринул бы подобные аналогии (а возможно и нет, поскольку продолжал думать об опере на сюжет «Фауста»). Но, так или иначе, материал всегда диктует форму и способы своего развития. И созданная Бетховеном модернистски-барочная тема вынудила его реализовать все имевшиеся в ней смысловые и творческие потенции, в том числе откровенно «демонические», гротескные или зловещие. Та же сияющая трель, попадая в низкий регистр или многократно дублируясь, вызывает отнюдь не светлые ассоциации, символизируя некое иное состояние материи, где не остается место ничему земному и человеческому.

204



Обычную академическую фугу на такую тему написать было невозможно, и Бетховену пришлось со свойственной ему профессиональной честностью (а, может быть, и памятуя о наставлениях Альбрехтсбергера) сразу же оговорить ее нетрадиционность: «*Fuga... con alcune licenze*» — «Фуга... с некоторыми вольностями».

Эти вольности касались практически всех сторон композиции — тонального плана, тематических преобразований, гармонии, фактуры, формы. Причем Бетховен нигде не упрощал себе задачу, трактуя «вольность» как послабление, а напротив, всячески усложнял. Так, если Альбрехтсбергер не рекомендовал использовать в одной фуге все типы тематических преобразований, то Бетховен именно это и делал. В фуге из Сонаты ор. 106 нет разве что проведения темы в уменьшении, зато есть обращение, увеличение, сегментация (*Zergliederung*) и ракоход. Последнее — тоже «вольность». Ведь Альбрехтсбергер не рекомендовал использовать ракоход в темах, имеющих ноты с точками, чтобы не возникал «икающий» обращенный пунктированный ритм⁴⁹. В 1818 году Бетховен был явно далек от юношеских эскапад и преследовал прежде всего художественные цели. Благодаря однотерцовой по отношению к B-dur тональности h-moll, столь важной для музыкальной драматургии всей Сонаты ор. 106, и проведения темы от конца к началу в этом эпизоде фуги создается своеобразное «зазеркалье», где время течет вспять и господствует призрачная «антиматерия». Что это — Аид, Элизиум, мир развоплотивших-

⁴⁹ Albrechtsberger 1790. S. 213.

ся теней, обретших иное зрение и иное понимание сути вещей? Возможно, эта фантастическая по изощренности идея вообще не пришла бы Бетховену в голову, не вспомни он о зацепившем его воображение пассаже из трактата Альбрехтсбергера.

Тональный и композиционный план фуги совершенно индивидуален и нетрадиционен, хотя в учениях Марпурга и Альбрехтсбергера для «длинных» фуг предусматривалась возможность далеких модуляций, а место вступления второй темы строго не регламентировалось.

Экспозиция I темы	Разработка I темы, 1	Разработка I темы, 2	Экспозиция II темы	Совместное проведение тем I и II	Кода
Гл. тема	Гл. тема, интер- медия, увеличе- ние, обращение, интермедия	Ракоход, обращение	Фугато	Двойное фугато	Гл. тема
B	Des — Ges — As	h — G — Es	D	B	B

Казалось бы, вторая тема, ничем не связанная с первой, появляется слишком поздно и слишком внезапно, и к тому же не отличается ни интонационной яркостью, ни экспрессией (хотя Бетховен и ставит ремарку *sempre dolce cantabile*) — и к тому же вскоре бесследно исчезает. Ее введение можно объяснить только внутренней драматургией фуги. Именно вторая тема воспринимается как носительница божественной ясности и просветленности, подчеркнутой резкой сменой тембра (*una corda*, подобное переходу на другой мануал органа — *Oberwerk* или *Brustwerk*) и «царской» тональностью D-dur (как и в побочной теме *Adagio*). Стилистика второй темы близка к церковной музыке — к органным обработкам хоралов (версетам), к подражаниям «строгому стилю» в музыке мастеров позднего Барокко и венских классиков, к некоторым эпизодам из будущей «Торжественной мессы» самого Бетховена. В этом фугато нет ничего «от лукавого», притом, что оно написано по всем правилам контрапункта и, наверное, могло бы снискать одобрение придиричливой Альбрехтсбергера. К моменту вступления второй темы первая практически исчерпала себя, буквально вывернувшись наизнанку (ракоход), неоднократно оспорив сама себя (стретные и взаимно обращенные проведения фрагментов темы и противосложения) и распавшись на мельчайшие единицы (интермедия в Es-dur), вплоть до атомизированных трелей перед кадансом. Божественное откровение помогает первой теме вернуть утраченную духовную и физическую целостность и осознать свою пусть сложную, но все же не разрушительную, а созидательную природу — таков, вероятно, смысл совместной репризы и коды, в которой торжествует главная тема.

Философское содержание Сонаты ор. 106 настолько значительно, что оказываются правомерными такие аналогии, как «Божественная комедия» Данте и «Фауст» Гёте, хотя, конечно, ни один из этих сюжетов здесь не воспроизводится. При том, что многие прежние фортепианные сонаты Бетховена

отличались беспрецедентной глубиной и масштабностью смысла, ни одна из них не претендовала на подобные сравнения. Казалось бы, достигнув такой вершины, Бетховен мог бы вообще больше ничего не писать для фортепиано. Однако далее последовали другие сочинения, пусть не столь всеохватные, но по-своему не менее великие, а в музыкальном отношении даже более прекрасные, поскольку в Сонате ор. 106 речь шла вовсе не о красоте.

ЛИРИЧЕСКОЕ ИНТЕРМЕЦЦО: СЕМЬЯ БРЕНТАНО

Почти все остальные крупные поздние произведения Бетховена для фортепиано так или иначе были связаны с мыслями о семье Брентано, с которой он расстался в августе 1812 года и поддерживал с тех пор отношения лишь посредством не очень регулярной переписки с главой семьи, Францем, и (реже) с его супругой Антонией.

Сонату ор. 109 Бетховен посвятил их старшей дочери Максимилиане Брентано (1802–1861), которую помнил десятилетней шаловливой девочкой. В 1821 году она превратилась во взрослую барышню, что обязывало к обращению к ней на «Вы»⁵⁰. Хотя в свое время Бетховен написал для 10-летней Максимилианы Брентано одночастное Трио B-dur WoO 39 «для поощрения ее занятий фортепианной игрой», за пределы светского дилетантизма эти занятия никогда не выходили.

Из писем и разговорных тетрадей известно, что Бетховен намеревался посвятить Сонаты ор. 110 и ор. 111 Антонии Брентано⁵¹. Однако Соната ор. 110 вышла в свет вообще без посвящения, а Соната ор. 111 в лондонском издании М. Клементи оказалась посвященной Антонии, но в оригинальном, выпущенном в Париже и Берлине фирмой Шлезингеров — эрцгерцогу Рудольфу⁵². Путаница с посвящениями имела место и при подготовке к изданию Вариаций ор. 120: Бетховен намеревался посвятить их супруге Риса, Харриэт, в благодарность за многочисленные услуги, оказанные ему в Лондоне бывшим учеником, но, поскольку посвящение Сонаты ор. 111 «ушло» к эрцгерцогу, Бетховен в последний момент переадресовал посвящение вариаций Антонии и вынужден был потом извиняться перед Рисом. История получилась некрасивая и неловкая, однако Бетховен, видимо, считал, что оставить Антонию Брентано совсем без посвящения никак невозможно.

Мы не знаем, что стояло за этими посвящениями членам семьи Брентано, романтическая «память сердца» (если все же допустить, что Антония могла быть «Бессмертной возлюбленной»), или желание как-то вознаградить франкфуртских друзей за щедрую помощь, оказанную Бетховену в 1812 году, и за неизменную финансовую и деловую поддержку со стороны Франца в последующие годы (денежный долг перед Брентано был погашен Бетховеном лишь в 1823 году). Впрочем, о посвящении какого-либо произведения самому Францу Брентано речь никогда не шла; похоже, этот достойный человек

⁵⁰ См. письмо Бетховена с посвящением (ПБ 3. № 1094).

⁵¹ ПБ 3. № 1120 и коммент. к нему.

⁵² KHV. S. 319–320.

и к тому времени государственный муж (франкфуртский сенатор) был не слишком музыкален.

Из писем Бетховена к Максимилиане от 6 декабря и к Францу Brentano от 20 декабря 1821 года явствовало, что композитор категорически не хотел, чтобы посвящение Сонаты ор. 109 рассматривалось как обязывающее к ответному вознаграждению: «Это меня очень обидело бы» — ведь в посвящении, по мысли композитора, «получил выражение дух, объединяющий благородных и лучших людей земного шара и нерушимый во все времена»⁵³. Можно, конечно, не придавать особого значения всем этим нюансам, но сама история кочующих посвящений членам семьи Brentano говорит о том, что Бетховен хотел видеть в этих людях, некогда близких ему, идеальных собеседников, способных понять и оценить его искусство, адресованное отнюдь не всем и не каждому.

Интересно, что именно по заказу Антонии в 1820 году портрет Бетховена написал художник Карл Йозеф Штилер, изображавший ранее супругов Brentano. На этом портрете композитор представлен сочиняющим Credo из «Торжественной мессы» и глядящим в небесные выси, с которых на него льется солнечный свет. Такой же неземной свет излучают и многие страницы «брентановской» Сонаты ор. 109, созданной в том же году.

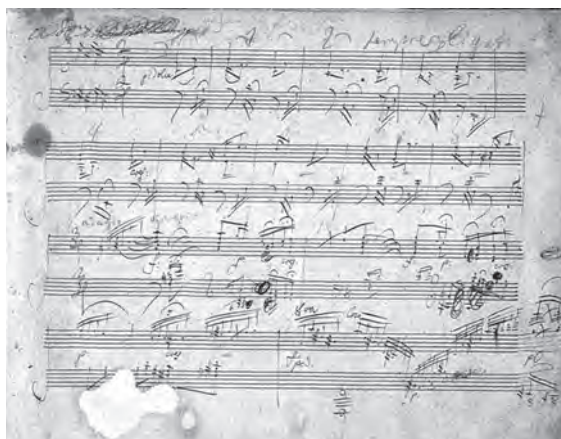
СОНАТА Op. 109

Соната ор. 109 E-dur предлагает особый, интимно-поэтический взгляд на глубочайшие проблемы эстетического и онтологического свойства. Она совершенно лишена циклопической монументальности и ораторской громкости, присутствующей в Сонате ор. 106, однако в ней нет и рапсодической причудливости, свойственной Сонатам ор. 101 и ор. 102. Три ее части образуют гармоничную «арочную» конструкцию (E — e — E), которая не встречалась в фортепианных сонатах Бетховена уже очень давно⁵⁴. Технически Соната была доступна для исполнения тогдашними умелыми дилетантами (за исключением, быть может, последней вариации финала) и не должна была отпугивать любителей музыки с первого взгляда. В эмоциональном отношении восприятие Сонаты ор. 109 также не требовало чрезмерных усилий: это изысканно красивая музыка, способная доставить удовольствие даже тому, кто не склонен искать в искусстве интеллектуального смысла.

И все же Соната ор. 109 при всей своей непретенциозности ничуть не менее философична, чем Соната ор. 106. Необходимо учитывать, что Соната ор. 106

⁵³ ПБ 3. № 1094, 1096. Любопытно, что, видимо, от волнения Бетховен допустил вопиющую опisku, назвав Максимилиану не дочерью, а... племянницей Франца.

⁵⁴ Если говорить только о мажорных циклах, то ближайшая предшественница с аналогичным типом тональных соотношений (T — t — T) — созданная в 1809 году Соната ор. 79 G-dur, которую сам Бетховен именовал «сонатиной», а если искать тот же самый тональный план, то придется вспомнить о Сонате ор. 14 № 1 (1799). В других трехчастных сонатах Бетховена, как фортепианных, так и ансамблевых, тоника обычно сопоставляется с параллелью, медиантой или субдоминантой.

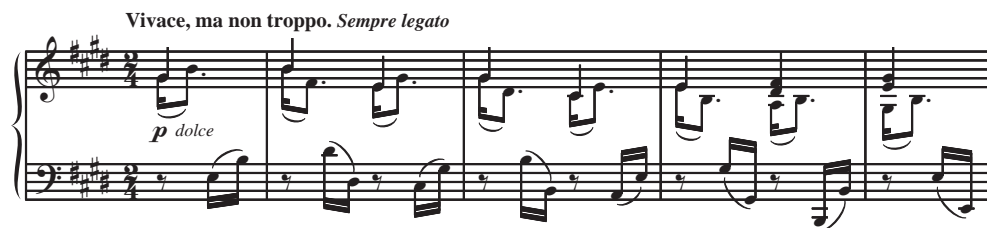


Соната ор. 109, I часть. Автограф Бетховена

сочинялась в период страстного «богоискательства» Бетховена, а Соната ор. 109 стала одним из лирических комментариев к «Торжественной мессе», создававшейся в 1819–1823 годах. В это время Бетховен уже обрел своего Бога (или, как он нередко писал — Божество), и в Сонате ор. 109 проблемы быстротечного времени и сияющей вечности, страдания и воздаяния высвечивались совсем с иной стороны, нежели годом-двумя ранее.

Соната открывается темой, заслуживающей отдельного разговора.

205



Музыканты, воспитанные в романтической традиции, не преминут уловить в нервной ритмике этой темы нечто «шумановское». Ценители же музыки XVIII века узнают в тех же фигурах «ломбардский» ритм, использовавшийся в галантном стиле для выражения капризно-кокетливых, изящных и несколько вычурных образов и настроений. Кроме того, трудно не заметить чуть ли не нарочитой избитости гармонической секвенции, положенной в основу темы. Точно такие или похожие последования часто встречались в музыке как до Бетховена, так и у него самого — а именно, в теме финала Сонаты ор. 79, причем уже там эта секвенция звучала как стилизация под «детскую», заведомо несерьезную, музыку (см. примеры № 124). Не случайно и тема из Сонаты ор. 79, и ее более ранние прототипы связаны с тональностью G-dur, символизировавшей пасторальность, наивность и бесхитростную грацию, свойственную ранней юности.

В начальной теме Сонаты ор. 109 та же самая гармоническая последовательность попадает в совершенно другой эмоциональный и смысловой контекст. Тональность E-dur — изначально сложная и семантически многослойная (к этому вопросу мы еще вернемся), а обращенный пунктированный ритм, превратившийся в остинато и образующий ритмический канон (чего нет ни в одной из аналогичных тем XVIII века), создает своеобразную двоящуюся перспективу, подобную лицу, данному сразу в нескольких ракурсах на кубистическом полотне Пикассо. Возможно, это — музыка о детстве, но никак не детская музыка; в ней говорится о душевной чистоте и покое, од-

нако сама она обременена умудренностью и отнюдь не спокойна, хотя бы из-за своего искаженного ритма и довольно быстрого темпа (*Vivace, ma non troppo*).

И, естественно, развитие темы, преподнесенной в столь изощренном ракурсе, не может следовать принципу безмятежного круговращения, хотя такие темы чаще всего трактовались ранее как темы вариаций (В. А. Моцарт) или рондо (Бетховен, ор. 79). Уже в т. 9 происходит внезапный и очень резкий перелом: меняется темп (на *Adagio espressivo*), размер (с 2/4 на 3/4), фактура, склад, характер гармонии (в т. 15 выясняется, что все эти катаклизмы происходят всего лишь в тональности доминанты, H-dur, однако эта тональность показана настолько неустойчиво, что общий фонический колорит всего раздела *Adagio* оказывается скорее минорным, чем мажорным). В предыдущей главе мы пытались показать, как в сонатных формах поздних произведений Бетховена запечатлелся объективный процесс распада классической формы как таковой. Происходило это, прежде всего, благодаря замене «сильных» тонико-доминантовых связей на «слабые» медиантовые. В I части Сонаты ор. 109 видно, что этот процесс коснулся и доминантовых соотношений: доминанта уже не утверждает себя как противовес тонике; она изъедена внутренними конфликтами и может в любой момент обрушиться, поскольку представлена исключительно неустойчивыми аккордами. Даже такой проницательный аналитик, как А. Б. Маркс, не смог разглядеть в этой части сонатной формы, при том, что здесь присутствуют две яркие темы, находящихся в традиционнейших тональных соотношениях (E — H), имеется небольшая, но интенсивная разработка, реприза и кода, основанная на главной теме. Ныне это кажется очевидным, однако в своей рецензии 1824 года Маркс писал: «Рецензент признается, что он не нашел в этой части никакой ведущей идеи» — и предпочел дать ей сугубо эмоциональное описание: «Соната начинается с прелюдирования, как будто сначала пробуют арфу, настроена ли она. Сюда вторгается *Adagio* с его благородной, скорбной, но и несущей некое утешение мелодией. После странных, почти конвульсивных сдвигов возвращается начальная прелюдия — видимо, ее рисунок полюбился создателю»⁵⁵. Судя по приведенным строкам, критик даже не видел в главной теме собственно тему, считая ее всего лишь фигурацией, а сильнейший контраст главной и побочной заставил его отказать I части в какой-либо узнаваемой форме. Действительно, в классической музыке *таких* сонатных форм не бывало. Если судить по весьма скромным, почти миниатюрным пропорциям этой части и по отсутствию в ней связующих разделов, Бетховен мог иметь в виду форму сонатины (на что намекает и «наивный» склад главной темы). Однако для сонатины, рассчитанной обычно на начинающих, эта музыка фантастически сложна, и таких сонатин в истории музыки тоже не существовало (наверное, вплоть до Сонатины Мориса Равеля).

Необычна и драматургия всего цикла. Она словно выворачивает наизнанку привычные для венских классиков (в том числе для самого Бетховена)

⁵⁵ BAMZ 1824. S. 38.

решения, когда медленная или неторопливая минорная средняя часть составляет созерцательный противовес двум крайним, быстрым и жизнерадостным. В Сонате op. 109 темп II части — *Prestissimo*, динамика первых тактов — *ff*, форма — сонатная с более или менее традиционным тональным планом (e — h, e — e). И хотя сонатность здесь, как и в I части, относительно облегченная, без сильных тематических контрастов, без настоящей разработки, без коды, — своей структурной и энергетической «мускулистостью» она намного превосходит рапсодическую сонатность *Vivace*.

Неистовая страстность *Prestissimo* вновь вызывает ассоциации с музыкой Шумана (в частности, с «Порывом» из цикла «Фантастические пьесы»). Но, как и I часть, *Prestissimo* обращено не только в будущее, но и в прошлое, о котором в пьесе Шумана уже не сохраняется воспоминаний. Стилистика *Prestissimo* восходит к яростным тарантеллам и жигам, которые встречались как у самого Бетховена (финалы «Крейцеровой сонаты» и Сонаты op. 31 № 3), так и у его предшественников. Однако подобные эффектные части обычно завершали цикл, а не «взрывали» его посередине.

206

И. К. Бах. Соната op. 17 №2, ч. III



Кроме того, если пристальнее взглянуть на *Prestissimo*, то за его «штюрмерской» необузданностью обнаружится строгий расчет немецкого контрапунктиста. Формально побочная тема находится на своем месте (т. 33), но это настолько «рыхлое» в интонационном и тональном отношении образование, что никакой альтернативы главной она составить не может. Настоящая антитеза содержится внутри самой главной темы. Это, говоря терминами тогдашней теории фуги, ее «*Contrasubjekt*» — «противотема», тематически яркое противосложение, которое в дальнейшем эмансипируется и ведет себя как вторая тема. Речь идет о нисходящей линии баса, разделенной на два мотива, первый из которых (тт. 1–4) приобретает в этой части особый, «роковой» смысл. Его мрачная устремленность вниз, подчеркнутая октавными удвоениями, допускает только одно, исторически обусловленное, толкование: это «*memento mori*», напоминание о неизбежном. Вряд ли *Prestissimo* может трактоваться как некое подобие «пляски смерти», однако разработка, которая выглядит всего лишь ходом, почти пустым с точки зрения гармонии и тематизма, оказывается тем самым местом, где раскрывается контрапунктический потенциал «антитемы». Она перемещается из нижнего голоса в верхний, тотчас составляет канон сама с собою, затем расчленяется на элементы, которые складываются в «мотив креста» (тт. 87–89). Смыслом этой внешне «бедной» разработки является поставленный со всей серьезностью извечный

гамлетовский вопрос: быть или не быть? Обе части вопроса звучат одновременно, и уже невозможно отделить основной вид мотива от его обращения — они переплетены крест-накрест.

207



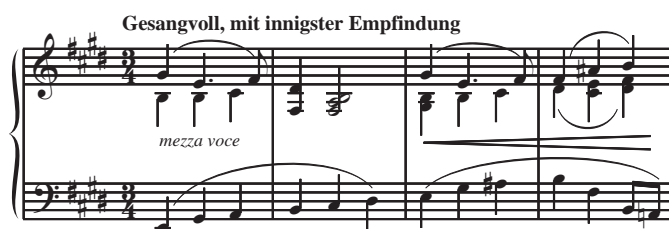
Ни одна из энергий, восходящая или нисходящая, влекущая к бытию или к небытию, так и не одержит в этом споре победы. В последние тактах Prestissimo обе линии еще раз соединятся, образовав нерасторжимое единство. Подлинный же ответ прозвучит лишь в финальной теме с вариациями, басовая восходящая линия которой словно бы полемически возражает нисходящему ходу в конце Prestissimo.

Тема вариаций — одно из откровений Бетховена, музыкальный образ редкостной красоты, благородства, мягкой сердечности и скульптурного совершенства. От этой темы веет духом винкельмановской античности и дивной гармонией белых стихов Гёте в его «Ифигении в Тавриде». Но, как и почти всегда в позднем творчестве Бетховена, эта красота заведомо не является безыскусной; она погружена в собственную глубину и окружена мощным силовым полем разнообразных контекстов.

Жанр темы прочитывается довольно ясно: это ария в характере сарабанды или медленного менуэта, что свойственно музыке скорее первой, нежели второй половины XVIII века. Ближайшая аналогия, возникающая в этой связи — несомненно известная Бетховену Ария E-dur из Concerto grosso h-moll (№ 12) Генделя; в какой-то мере — также Ария с вариациями из генделевской клавирной Сюиты E-dur.

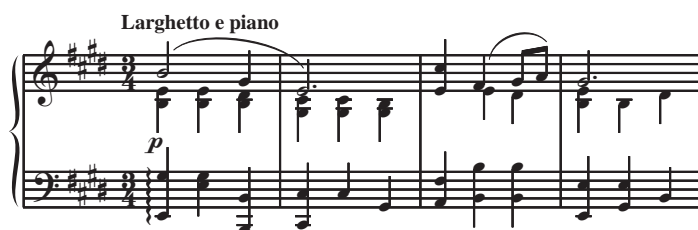
208 (a)

Бетховен, op. 109



208 (б)

Гендель, Concerto grosso №12



208 (в)

Гендель, Ария с вариациями



Симптоматично, что тональность E-dur трактуется обоими композиторами во многом сходно. У Генделя это чаще всего тональность возвышенных чувств, религиозных настроений, размышлений о смерти и бессмертии, любования великолепием природы; реже — тональность экзотических, прежде всего, восточных, образов и страстных чувств. Для Бетховена E-dur, как неоднократно упоминалось на этих страницах — тональность ночного звездного неба и томления по недостигаемому идеалу. В более ранние годы это томление нередко связано с любовными мечтами, в поздние — с философскими раздумьями. Ключ к пониманию вариаций из Сонаты op. 109 содержится, на мой взгляд, в двух вокальных произведениях, созданных в поздние годы и написанных в той же тональности: «Вечерней песне под звездным небом» (WoO 150, 1820) и 6-голосном каноне на стихи Гёте «Благороден будь, человек, милостив и добр» (WoO 185, «Edel sei der Mensch», 1823).

209 (a)

Ziemlich anhaltend ♩ = 76 *p*

Wenn die Son - ne nie - der - sin - ket, und der Tag zur Ruh'-sich

p *pp* *sempre pp*

neigt; Lu - na freund - lich lei - se win - ket, und die Nacht her - nie - der - steigt;

Leo *

Leo 3 3 3

209 (6)

E - del sei der Mensch, hül - freich und gut

Стихи Генриха Гёбле, вдохновившие Бетховена на «Вечернюю песню», заслуживают того, чтобы привести их полностью:

1. Когда солнце заходит и день склоняется к покою,
Луна тихо и дружелюбно приветствует нас, и ночь опускается на землю,
Когда звезды сверкают великолепием и зажигаются пути тысячи солнц:
Тогда душа чувствует себя столь великой и страшится с себя бранный прах.
Она так охотно созерцает эти звезды, как будто возвращается в родной край,
туда, в те светлые дали, и забывает о земной мишуре.
Она желает одного: вырваться, устремиться туда, сбросить с себя свои покровы:
земля для нее слишком тесна и мала, ей хочется быть среди звезд.

2. Пусть на земле бушуют бури и мнимое счастье достается злодею: душа с надеждой взирает ввысь, где восседает на троне звездный судия [Sternenrichter].
Никакой страх не может больше ее опечалить, никакая сила над ней не властна;
с просветленным ликом она устремляется к небесному свету.

3. Мне внушает трепет тихий намек, доносящийся из тех миров: недолго, недолго уже длиться моему земному паломничеству, вскоре я достигну цели и скоро взлечу к вам, получу перед Божьим троном прекрасное воздаяние за мои страдания.

По своим музыкальным достоинствам «Вечерняя песня» уступает вариациям из Сонаты ор. 109, лишний раз подчеркивая, что Бетховен гораздо органичнее ощущал себя в сфере инструментальной музыки, чем вокальной. Однако вряд ли можно пройти мимо того факта, что «Вечерняя песня под звездным небом» стала последней большой композицией Бетховена для сольного голоса и фортепиано; все его более поздние вокальные сочинения являлись либо переработками прежних опусов («Жертвенная песня» ор. 121-b, 1824 — тоже, кстати, в тональности E-dur; «Союзная песня» ор. 122, 1822–1824), либо ансамблевыми миниатюрами (канонами и шутками). Таким образом, в «Вечерней песне» Бетховен словно бы подводил черту под собственным творчеством в жанре Lied, из-за чего это произведение вполне можно поставить в один ряд с поздними сонатами, играющими примерно ту же роль в сфере фортепианной музыки.

Но, помимо подведения земных итогов, в вариациях из Сонаты ор. 109, как и в «Вечерней песне», звучит идея вознесения души ввысь, к иным мирам, откуда открываются неожиданные и захватывающие виды на прошлое и будущее. С этих головокружительных высот мысленному взору Бетховена предстает вся история музыки от Генделя и Баха до начала XX века. Этому мистическому феномену есть, конечно, и вполне реальное объяснение. Бетховен вдумчиво исследовал выразительные возможности своего материала, а поскольку объективно стоял на историческом перепутье, то прошлое (наследие позднего Барокко) естественно соседствовало у него с настоящим и будущим (романтические жанры и образы). К тому же композиторы последующих эпох хорошо знали творчество Бетховена, и каждый брал для себя оттуда что-то близкое — отсюда странное присутствие в музыке Сонаты ор. 109 и Генделя,

и Моцарта, и Шумана, и Баха, и Шопена, и Скрябина. И всё же, всякий раз играя и слушая это удивительное произведение, трудно избавиться от ощущения пророческого всеведения его создателя.

Итак, после квазигенделевской арии (она же — инструментальный аналог «Вечерней песни под звездным небом») следует вариация 1 — романтический вальс, причем не тот полувальс-полулендлер (Deutscher), который танцевали тогда на венских балах и вечеринках, а медленный вальс в его крайне утонченной, совершенно не бальной, трактовке. Возникающие ассоциации с музыкой Шопена, причем не столько собственно вальсами, сколько с некоторыми ноктюрнами и прелюдиями, объяснимы через общий исток подобного тематизма: это итальянское бельканто 1820-х годов, еще хранившее память об изысканно виртуозном вокале примадонн и кастратов минувшего столетия, но уже связывавшее эти фиоритуры с модными вальсовыми ритмами. Если же заглянуть еще дальше, то эта линия протянется к романтическим балетным *Adagio* от Адана до Чайковского, в которых грация замедленного жеста приобретает потусторонний оттенок даже при мажорности музыки.

Фактура и характер вариации 2 содержат отсылки как к I части Сонаты, так и к токкатным образам И. С. Баха и его современников, а в дальнейшем к музыке Шумана, любившего подобную разорванную паузами ткань. Это легкое, почти фантастическое, скерцо, настроение которого подхватывается в вариации 3, сочетающей в себе тип баховской инвенции с демонстративным использованием «школьного» двойного контрапункта, и бравурной техники инструктивного этюда в духе Клемента, Крамера или Черни.

Вариация 4 — вновь романтическая и мечтательная, хотя и здесь, помимо растворенной в воздухе нежной вальсовости, присутствуют баховские аллюзии (некоторые прелюдии из ХТК, «Гольдберг-вариации»). Еще больше клонится к старинным жанрам вариация 5 — полифоническая инвенция с весьма изощренным контрапунктическим письмом.

Последняя вариация (№ 6) — самая удивительная по звучанию и по заключенному в ней смыслу. В основу положен старинный прием диминуции — пропорционального уменьшения длительностей от четвертей до тридцатьвторых и затем до трелей, причем в завершающей фразе почти все ритмические слои присутствуют одновременно: четверти (перемежаемые паузами) в верхнем голосе, трель — в среднем, тридцатьвторые — в нижнем. Однако техническое описание ничего не говорит об экстраординарном звуковом облике этой музыки, не имеющей никаких аналогов в творчестве венских классиков и ведущей, минуя романтиков первой половины XIX века, к скрябинским экстазам и, если взглянуть еще дальше, к мистическим прозрениям Мессияна (например, в фортепианном цикле «Двадцать взглядов на младенца Иисуса»). То, что здесь происходит в тт. 169–187, с точки зрения Гайдна и Моцарта было совершенно невозможно по сугубо эстетическим причинам. Раскаты ломаных арпеджио поверх грозно гудящей трели в басу и последующее экстастическое скандирование темы в сверхвысоком регистре никак нельзя назвать «красивым». Всё это ошеломляет, изумляет, поражает, захватывает — но не доставляет слуху ласкающей приятности. Отдаленную аналогию этому месту составляют лишь некоторые страницы органных произ-

ведений Баха, в которых виртуозные пассажи на фоне выдержанных нот педали также передают ощущение нечеловеческой грандиозности происходящих событий. Сверхдолгие трели, тянущиеся едва ли не страницами, также не характерны для венских классиков, хотя у самого Бетховена нечто подобное встречалось и раньше (финал Сонаты ор. 53, каденция в *Andante* Четвертого концерта, и т. д.). Бетховенские трели в поздних произведениях служат вовсе не для демонстрации виртуозной техники, а для выражения невыразимого: особого состояния звуковой материи, переполненной внутренним сиянием и стремящейся слиться с сиянием космоса, проникнутого божественным логосом.

После пережитого чуда Преображения всё возвращается на круги своя. Финал Сонаты ор. 109 обрамляется темой вариаций, звучащей в своем изначальном виде, но без повторений разделов. Такое строение вариационного цикла наводит на размышления. Внешне Бетховен почти не нарушает здесь принципа классических фактурных вариаций (остается единой тональность, форма темы также существенно не меняется, разве что раскрываются знаки реприз). Но, по сути, он далеко отходит от художественных принципов классического варьирования. Эти вариации не основаны ни на принципе орнаментального усложнения фактуры, ни на принципе чередования бравурных и лирических пьес, ни на принципе однократного или двукратного чередования *maggiore* и *minore* (минорная вариация отсутствует). Замыслом Бетховена руководили, вероятно, совсем другие соображения. Он никого не собирался удивлять здесь мастерством тематических перевоплощений, сполна продемонстрированным впоследствии в 33 вариациях на тему Дябелли, и тем более не думал о том, как бы напоследок развлечь гипотетического слушателя (а вариации в XVIII веке были во многом именно развлекательным жанром). Эти вариации несли в себе философскую идею *All in Eins* — «всё в едином», которая представляла собой пусть не очень оригинальную, но лично выстраданную Бетховеном концепцию бытия. Наличие в Сонате ор. 109 подобной концепции подтверждается структурным анализом, выполненным, в частности, Алленом Фортом⁵⁶. Взяв за основу метод, восходящий к теории редукции Шенкера, исследователь свел всю ткань Сонаты ор. 109 к единой «композиционной матрице» — к терцовой цепочке или вообще к интервалу терции, из которого вырастают темы всех частей, от первой до последней. Это по-своему симптоматично. Если в классической музыке предыдущего периода обычным конструктивным элементом была квинта или кварта, то выбор «округлой», но менее устойчивой и менее активной терции указывает на несколько иное состояние стиля и иное умонастроение композитора (ведущая конструктивная роль «мягких» терций и секст характерна, например, для позднего романтика Брамса, что придает классическим в целом структурам его музыки меланхолическую расслабленность). Вместе с тем цепочка терций обладает семантикой круга или кольца, которую можно было истолковать либо в духе фаталистической обреченности (как в соответствующем лейтмотиве в «Кольце нибелунга» Вагнера), либо, наоборот, в согласии с древними представлениями о мировой гармонии, которая обеспечивается движением каждого объекта по

⁵⁶ Forte 1961.

своей орбите, и где ритм макрокосмоса (вселенной) находится в полном согласии с ритмами микрокосмоса (человеческого существа в его телесной и духовной природе). Думается, что эти представления были созвучны собственным размышлениям Бетховена о времени и о судьбе.

СОНАТА Op. 110

Диалог времен и эпох продолжается и в **Сонате op. 110 As-dur**, также создававшейся в период работы над «Торжественной мессой» (помета на автографе гласит, что Соната была закончена 25 декабря 1821 года, однако весной 1822 года Бетховен переработал Adagio и фугу). В июле 1822 года Соната вышла в свет сразу в четырех городах: в Париже, Берлине, Вене и Лондоне. Никакого посвящения она не имела, хотя, как уже упоминалось, Бетховен думал посвятить ее Антонии Брентано, но по каким-то причинам слишком поздно оповестил об этом издателя Морица Шлезингера. Посвящение не появилось и в последующих венских прижизненных переизданиях Сонаты, декларированных как «исправленные»⁵⁷.

В Сонате op. 110 собраны едва ли не все основные жанры и топосы музыки XVIII века, объединенные авторским взглядом на прошлое. В реальной практике предыдущего столетия они, за редчайшими исключениями, вряд ли могли встретиться в рамках одного произведения. Эти жанры выстраиваются здесь в определенную пирамиду:

камерный — театральный — церковный стили;
сонатина, танец — речитатив и ариозо — фуга;
бытовое — лирико-поэтическое — сакральное.

Любая из этих вертикалей воплощает одну и ту же идею, а именно, идею восхождения от земного к небесному, от преходящего к вечному.

Контрасты, как и в других поздних сонатах Бетховена (за исключением op. 106), находятся не внутри частей, а между ними. Вместе с тем, в отличие от нарочитой рапсодической «разорванности» образной ткани сонат op. 101 и op. 102, здесь присутствует явная забота композитора о единстве и даже слитности цикла.

На тематическом уровне эта забота проявляется в наличии в разных частях двух интонационных линий, наделенных контрастной семантикой. Первая из них — линия восходящих кварт (воплощающая волевое, но не порывистое, а постепенное стремление ввысь), которая звучит уже в начальной фразе I части, еще раз «всплывает» в последних тактах части в среднем голосе в партии правой руки, а затем превращается в тему финальной фуги⁵⁸.

210 (a)



⁵⁷ KHV. S. 316.

⁵⁸ На это указывал еще А. Б. Гольденвейзер (Гольденвейзер 1966. С. 245).

210 (б)



210 (в)



Вторая, нисходящая линия, объединяет побочную тему I части, главную тему II части, *Arioso dolente* и обращенный вариант темы фуги.

211 (а)



211 (б)



211 (в)



211 (г)



Еще более удивительна гармоническая связь всех частей в единое целое. Последний аккорд I части и начальный аккорд II части связаны общими звуками верхних голосов (*as-c*); на грани II и III частей происходит плавная модуляция: *f — F — b*; в речитативе, открывающем III часть, мелькает *E-dur*, который ранее звучал в репризе побочной темы I части; наконец, воедино сплавляются III и IV части, тональный план которых образует несколько парадоксальную, но непрерывную модуляцию: *as — As — g — G — As*. Подобные явления встречались у Бетховена и раньше, причем неоднократно; в поздний период они заметно участились, однако и на этом фоне единство цикла Сона-ты ор. 110 выглядит как нечто особенное.

Цикл открывается ласковой сонатиной, желающей выглядеть простой и милой (ремарка — *con amabilità*), но на самом деле находящейся в некоем нездешнем мире. Об этом говорит и тональность *As-dur* с ее устойчиво «потусторонней» семантикой в музыке XVIII века, и многое другое. По своей конструкции это *Moderato* — типично позднебетховенская сонатная форма с внутренне контрастной главной партией (первые четыре такта — не вступление, что подтверждается их присутствием в репризе), с текучей экспозицией — «большим периодом», с маленькой и недраматичной разработкой, трансформированной репризой и полным отсутствием буквальных повторений, как выписанных,

так и помеченных соответствующими знаками. При этом в качестве основной темы главной партии Бетховен использует откровенный штамп, много раз встречавшийся у него самого (см. примеры 43) и у его предшественников, и служивший общепринятой эмблемой галантности.

212 (a)

ор. 110



212 (б) Глюк, «Ифигения в Авлиде», №5

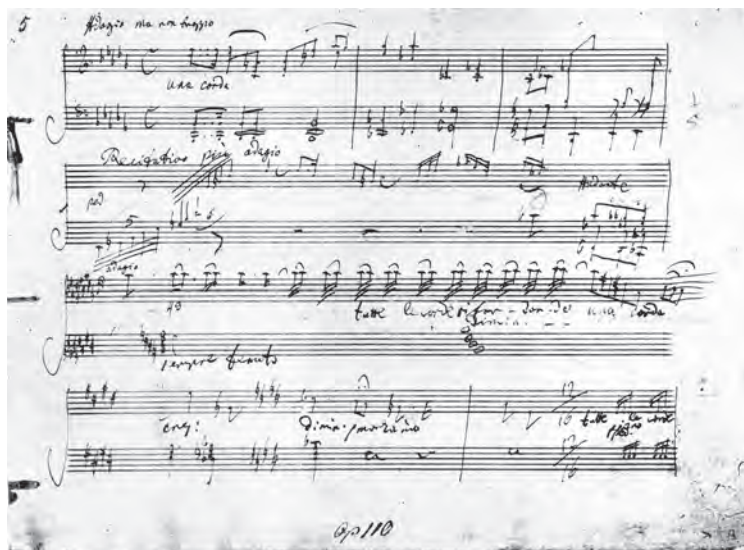


212 (в)

Моцарт, «Дон Жуан», №4



Более того, этот штамп подан в столь обезоруживающе наивной фактуре, напоминающей любительское, причем скорее дамское, брэнчание, что всё это не может восприниматься иначе, как стилизация — одновременно и ностальгическая, и ироническая. Связующая партия, представляющая собой ряд арпеджированных пассажей, также несколько парадоксальна: исполнение этого места требует отнюдь не ученической беглости, но все притязания на бравуру пресекаются авторскими ремарками *p*, *leggiermente* и *staccato* — если строго придерживаться их и не брать педали, то возникает эффект игры на старинном штейновском *pianoforte*, каких в Вене 1820-х годов уже не делали. Однако объем звукоряда этих пассажей рассчитан именно на современные Бетховену инструменты, поскольку на фортепиано XVIII века не было ни столь высоких верхних нот (до *as* третьей октавы), ни столь глубоких нижних (до *f* контроктавы). Стало быть — вновь стилизация, на сей раз не тематическая, а тембровая. Музыка XVIII века оказалась здесь помещенной в огромное гулкое пространство исторической памяти и сугубо личных ассоциаций. И поэтому тихий звон немудреных бубенчиков постоянно отзывается колокольными звучаниями, а хрустальная лирика побочной партии приобретает восторженную гимничность (тт. 26–31).



Соната оп. 110. Начало III части

Следующая часть, *Allegro molto*, обычно именуется скерцо, но Бетховен, как и в ряде других подобных случаев, не дает никакого жанрового названия или намека на него (*scherzando*) — видимо, не желая провоцировать исполнителя и слушателя на излишнюю игривость. Никаких «шуток» здесь нет; есть — наступательность, резкость, дерзость, мрачная ирония на грани эмоционального взрыва. Традиционно основная тема этой части связывается с венской уличной песенкой «*Ich bin lüderlich, du bist lüderlich*» (в самом деликатном переводе — «Я неряха, ты неряха») ⁵⁹. Трудно сказать, в какой мере это цитата, а в какой — совпадение, однако вряд ли музыка *Allegro molto* подразумевает нарочито развязный характер исполнения. Иначе Бетховен не предписал бы всюду играть первую фразу *legato* и *piano*, благодаря чему ее нисходящая мелодия «предсказывает» будущее *Arioso dolente*. Суть II части — не в грубом вторжении в деликатный, почти бесплотный мир *Moderato*, а в контрастах, буквально раздирающих тематически единую ткань. Причем, в отличие от традиционного классического соотношения (*f* — *p*), то есть «сильное — слабое», здесь всё перевернуто: первый элемент темы — «слабый» (тихий, минорный, с плавно нисходящей мелодией), второй — «сильный» (громкий, мажорный, с движением по звукам трезвучия). Такое же ненормальное соотношение сохраняется в трио: каждая фраза начинается тихо, а заканчивается грубым акцентом *ff*. Однако вся часть динамически стремится к убыванию: звучность сходит почти замирает, как в конце трио (ремарка *una corda*), так и в конце всего *Allegro*. Поэтому всплеск сугубо материальной энергии оказывается лишенным прежней бетховенской волевой победительности; вызов с самого начала разъеден сомнениями, и на каждое «да» тотчас раздается категорическое «нет».

⁵⁹ См.: Кремлев 1970. С. 309; Нейгауз // ИИСБ. С. 241.

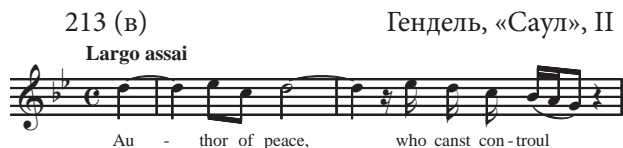
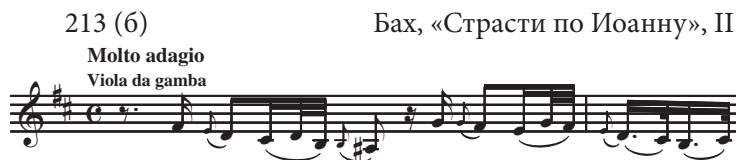
Самым неожиданным и новым в Сонате ор. 110 является соотношение медленной части и финала, которые здесь настолько сплавлены воедино, что разделить их бескровно нет никакой возможности. В результате возникает контрастно-составная форма:

Речитатив — Ариозо 1 — Фуга 1 — Ариозо 2 — Фуга 2.

Само сочетание сугубо оперных жанров и форм с фугой, традиционно являвшейся атрибутом церковной или, по крайней мере, ораториальной музыки, совсем не типично, хотя в XVIII веке трудно было кого-либо удивить смешением стилей и жанров. Но все-таки в операх, даже серьезных, фуге было явно не место, а в мессах, ораториях и пассионах сольные номера в оперной манере были четко отделены от хоровых фуигированных. Следовательно, данная отсылка к XVIII веку вновь оказывается «виртуальной», при том, что Бетховен, как и в I части, использует самые узнаваемые и едва ли не расхожие топосы.

Вступление написано в строгом соответствии с правилами аккомпанированного речитатива: тональная разомкнутость (b — as), ритмическая свобода (тактировано только то, что играется воображаемым оркестром), тщательно воссозданная спонтанность артикуляции. Тональный план и характер гармонии соответствуют стилю *ombra*, в котором в опере XVIII века изображались ночные и потусторонние видения; этот же стиль мог использоваться в «тюремных» сценах (как в бетховенском «Фиделио»). Столь же демонстративно узнаваем и характер *Arioso dolente*. Возникает ощущение, что Бетховен непосредственно следует наставлениям Шульца, писавшего в статье «Речитатив» из энциклопедии Зульцера: «Нежные, особенно мягко-жалобные и печальные предложения, как и очень торжественные и патетические <...> должны сочиняться как ариозо»⁶⁰. Либо это правило запало ему в душу еще в юности, когда он конспектировал данную статью, либо он возвращался к ней и позже, но совпадение практически полное. И, как нередко бывает в поздних произведениях, Бетховен, уже не слишком надеясь на эрудицию и понимание новой аудитории, прибегает к смысловому дублированию обозначений: мало того, что избранная им редчайшая тональность as-moll, темп Adagio и размер 12/16 указывают на крайне печальный характер музыки (для любого музыканта XVIII века это было совершенно очевидно), так Бетховен еще и дает ремарку на двух языках: «Klagender Gesang / Arioso dolente». Заметим, что абсолютного параллелизма здесь нет: немецкое обозначение уместно перевести как «жалобная песнь», а итальянское — как «скорбное ариозо». При возвращении музыки ариозо в тональности g-moll он, не довольствуясь выписанными в нотном тексте «рыдающими» форшлагами, стонущими задержаниями и судорожными паузами, рвущими мелодическую ткань, поясняет свое намерение словами: «Ermattet, klagend / Perdendo le forze, dolente» («Изнемогая, жалобно»). Ни один композитор предыдущей эпохи ничего подобного не делал, хотя аналогов мелодики данного ариозо можно найти множество — это был один из самых распространенных топосов для выражения скорбной печали.

⁶⁰ Sulzer 1794. S. 9.



Но, как и в I части, типичное подано здесь как сугубо индивидуальное, причем при помощи почти тех же средств — искусной имитации словно бы любительской фактуры. Аккорды левой руки в тесном расположении не очень характерны для клавиесинного и фортепианного письма великих мастеров XVIII века; это выглядит скорее как простодушный клавираусцуг некоей оперной арии. Но, с другой стороны, таких арий тоже не бывает: никакой певец не мог бы спеть мелодию, диапазон которой простирается от *es* первой октавы до *as* третьей. Следовательно, мелодия, при всей ее якобы вокальной пластичности и «говорящей» экспрессии, носит чисто инструментальный характер. И, тем не менее, как и положено в опере-серии, при повторении она снабжается украшениями, имеющими, конечно, выразительный смысл, но соответствующими старинным исполнительским традициям. Так в *Arioso dolente* соединяются и барокко, и классика, и практика итальянского *canto figurato* (впоследствии названного бельканто), и даже только что народившийся в музыке романтизм, ибо в XVIII веке мы вряд ли встретим пример арии в тональности *as-moll* — слишком трудной для оркестрового интонирования и слишком субъективной по своей семантике.

Фуга также написана на почти абстрактную, как бы неавторскую тему из трех восходящих (в обращении — нисходящих) кварт. Это некий данный свыше тезис, вроде «символа веры», подвергающийся пристрастному толкованию и анализу, и лишь после всех трансформаций воспринимаемый как свой собственный, лично выстраданный, обретенный в тяжелой борьбе со своими страстями и сомнениями. Хотя контрапунктический стиль Бетховена в этой фуге совсем не грешит экстравагантностью, особенно в первом разделе, *Andur*, сама композиция из двух разнотональных вариантов, разделенных вторжением ариозо, уникальна. Не характерны для музыки XVIII века и приемы

тематического развития, примененные во второй фуге, модулирующей из G-dur в As-dur: одновременное звучание темы в увеличении и в уменьшении (т. 152 и далее), последующая диминуция (с т. 168) и превращение диминированного варианта темы в фигурацию, поверх которой всплывает долгожданная тема в первоначальном ритме (с т. 184). Последние такты финала словно бы растворяют тему в колокольных звонах и торжествующих арпеджио — однако нечто подобное мы уже слышали. Такую образную метаморфозу претерпели пассажи из I части, содержавшие лишь намек на грядущее Преображение. Возможно, идея посмертного воскрешения вообще лежит в основе драматургии этой сонаты, однако эту идею на словесном уровне подтвердить невозможно; она обретает убеждающую истинность только при действительно проникновенном и одухотворенном исполнении этой музыки.

СОНАТА Op. 111

Говоря о поздних сонатах Бетховена, трудно воздержаться от ассоциаций мистического характера, поскольку в конечном своем смысле эта музыка действительно «не от мира сего», открывающая нам иные духовные пространства.

И, конечно же, невозможно ограничиваться только структурным анализом при разборе **Сонаты op. 111 c-moll** — не только потому, что она в силу стечения обстоятельств оказалась последней фортепианной сонатой мастера, но и потому, что действительно была таковой по своей сути, и на ней история классической сонаты закончилась.

Соната создавалась в 1821–1822 годах, чистовая рукопись была начата 13 января 1822 года и завершена весной; издание вышло в том же году параллельно в Париже, Берлине, Вене и Лондоне. Больше Бетховен к жанру сонаты не обращался, хотя никаких препятствий к этому не было, и любой издатель охотно принял бы к публикации его новое сочинение.

Стало быть, сам композитор, вероятно, воспринимал Сонату op. 111 как своеобразный итог своего творчества в данном жанре, за которым не могло последовать продолжение.

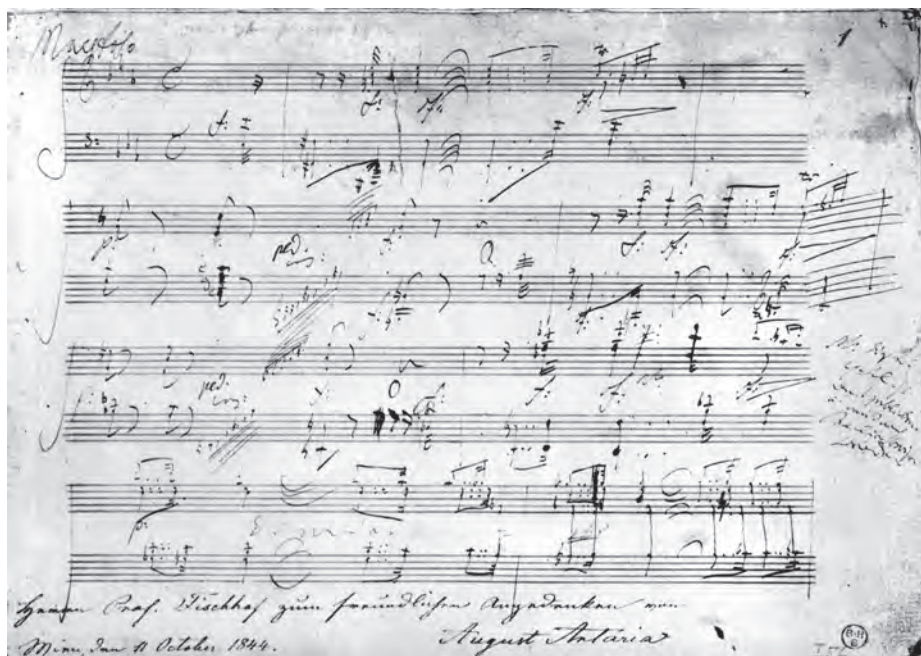
Двухчастность Сонаты также по-своему символична, поскольку имеет прямое отношение к самому принципу мышления взаимодополняющими философскими, культурными и эстетическими оппозициями: мрак и свет, действие и созерцание, преходящее и вечное. Соответственно строится и тональный план произведения: c-moll — C-dur; обе тональности несут совершенно определенную смысловую нагрузку, причем крайне существенную для классической музыки вообще. Ведь нота *до* — альфа и омега новоевропейской звуковой вселенной (в отличие от средневековой, начинавшейся с *ре*, то есть первого церковного лада), начало квинтового круга, который может либо замыкаться сам на себя (в равномерно темперированной системе), либо уходить в бесконечность (в неравномерно темперированной). Одноименные тональности, минорная и мажорная, воплощают две ипостаси бытия *in C*: суровую, драматическую, патетическую, мужественную — и совершенно чистую, «бе-

лую», ангельскую, преисполненную просветленного спокойствия. Классическое произведение могло начаться в *c-moll* и закончиться в *C-dur*, но не наоборот; именно эту парадигму воплощает последняя соната Бетховена.

Для сонаты XVIII века, в том числе фортепианной, двухчастность была совершенно нормальным явлением. Несколько необычно она стала выглядеть лишь во времена Бетховена и во многом благодаря ему, поскольку в его творчестве двухчастные циклы ассоциировались с облегченным содержанием и относительно нетрудной для исполнения фактурой (ор. 49, ор. 54, ор. 78 и даже в какой-то мере ор. 90). Но в данном случае ни о какой облегченности не может быть и речи; за Сонату ор. 111 всегда берутся лишь достаточно зрелые музыканты — зрелые прежде всего в духовном отношении, ибо эта музыка, вероятно, никогда не сравнится в популярности с другими бесспорно гениальными сонатами — «Лунной», «Патетической» и «Аппассионатой».

Призраки всех этих знаменитых минорных сонат присутствуют в I части ор. 111. Первой является тень «Патетической»: грозное вступление в стиле французской увертюры, возвещающее о том, что далее последует высокая трагедия. Однако различия не менее значительны, чем совпадения. Вступление к «Патетической» начиналось с грозно-утвердительной тоники: ведь в классическую эпоху даже в мире роковых страстей царил строгий порядок (как в Аиде из глюковского «Орфея»). В Сонате ор. 111 всё вздыблено и перевернуто. В этом мире уже произошла катастрофа, и ничего прочного не осталось. Три фразы, открывающиеся уменьшенными септаккордами, подобны трем разрушительным толчкам, раскалывающим тональность на разрозненные пласты, устремленные в мрачную пропасть субдоминантовых секвенций (*c — f — b*; движение в сторону бемолей в классической музыке всегда означало нисхождение во тьму). Но и внутри этих пластов всё шатко и непрочно: гармония представлена исключительно неустойчивыми аккордами, и местные тоники (*c* и *f*) мелькают либо в виде проходящих аккордов, либо в виде напряженного квартсекстаккорда (*b*). И если в «Патетической сонате» диалог между Роком и Человеком был не просто возможен, а составлял самую суть происходящего, то здесь господствуют силы совершенно иного порядка. Неведомо Гайдн во вступлении к «Сотворению мира» пытался изобразить Хаос, царивший во Вселенной до появления божественного Света. Тот первозданный Хаос был туманным, инертным и пассивным. В ор. 111 стихийные силы овладевают миром уже после светопредставления; здесь еще сохраняется некое понятие о порядке вещей и должных соотношениях, но трагическая катастрофа произошла, и вся I часть является лишь ее эпилогом.

Вступление к Сонате ор. 111 произвело сильное впечатление на композиторов последующих эпох, и его влияние ощущается в музыке столь различных по своей натуре художников, как Шопен (Соната *b-moll*), Лист (Соната *h-moll*), Скрябин (Третья симфония), Шостакович (Пятая симфония). Но было бы, на наш взгляд, неверным видеть в этом вступлении некий прообраз «музыки будущего». Даже выражая идею крушения целого мира, Бетховен остается классиком. Притом, что в гармонии используются почти экстремальные средства, в ней господствует строгая логика, как функциональная (в крупном плане это



Соната оп. 111, вступление. Автограф Бетховена

традиционное последование Т — S — D), так и линейная (обратим внимание на сцепление двух длинных линий — нисходящей в верхнем голосе и восходящей в нижнем, в тт. 6–10). В. Н. Холопова усматривала во всей I части Сонаты подобие описанной Маттезоном и Форкелем риторической диспозиции, в которой вступлению отводится роль торжественного Exordium⁶¹. Действительно, как мастер, воспитанный в традициях XVIII века и хорошо знакомый с трактатом Маттезона (и, вероятно, также с «Историей музыки» Форкеля, в предисловии к которой излагалась приспособленная к музыке и снабженная немецкими терминами теория диспозиции), Бетховен и сам мыслил в риторических категориях. Но именно наложение известных схем на живую музыкальную ткань Сонаты оп. 111 показывает, насколько, при внешнем структурном подобии, художественное решение Бетховена далеко от традиционного. Ни одно вступление в музыке XVIII века, написанное в стиле французской увертюры, не могло строиться так, как это, и ни одно сонатное *allegro* не могло сочетать подобный тематизм с подобным тональным планом. В Сонате оп. 111 со всей наглядностью отражено предельное, крайнее, еще раз подчеркнем — катастрофическое состояние классической гармонии и классической формы.

Мрачно-императивную главную тему I части, напоминающую скорее тему фуги, обычно связывают с бахианством позднего Бетховена и включают в контекст барочной полифонии⁶². Это вполне справедливо. Однако расшифрованная еще Г. Ноттебомом эскизная книга Бетховена за 1802 год показыва-

⁶¹ Холопова 1979. С. 11–14; Холопова 1996. С. 335.

⁶² См. очерк Н. С. Николаевой (МФРБ. С. 325); к примерам из музыки Букстехуде, Баха, Генделя и Моцарта добавлена главная тема Сонаты h-moll Листа.

ет, что эта тема (без начальной тираты) была записана в тональности *fis-moll* среди эскизов «александровской» скрипичной Сонаты *op. 30 № 1 A-dur*⁶³. Тогда Бетховен этой темой не воспользовался, но спустя двадцать лет вдруг вспомнил о ней и положил ее в основу I части своей последней сонаты. Следовательно, перед нами не только несомненная аллюзия на Баха (в исходном варианте в тональности *fis-moll* ассоциации с фугой *cis-moll* из ХТК I еще очевидней, чем в *op. 111*), но и скрытая автоцитата, таившая, возможно, воспоминания об отчаянии, пережитом Бетховеном осенью 1802 года в Гейлигенштадте.

Борьба с собственным отчаянием пронизывает и сонатное *Allegro op. 111*. Это сказывается и в идее неосуществленных возможностей (из темы, достойной фуги, никакой фуги не вырастает — лишь краткое, хотя и чрезвычайно хитроумное фугато в разработке), и в трагическом несоответствии могучего волевого импульса начальных тактов, подчеркнутого тиратами, октавным унисоном и динамикой *ff* — и «аморфного», рыхлого продолжения. Барочные темы в подобной форме (ядро — развертывание — каданс) всегда устремлялись к утвердительному концу; бетховенская же тема замкнута сама на себя: она состоит из ряда повторений и в итоге дважды возвращается к своему началу в явно ослабленном варианте (тт. 28 и 35). Ни одна классическая сонатная тема не могла развиваться подобным образом, хотя ни одного формального нарушения здесь нет. Согласно правилам «мелодической пунктуации», все возвраты темы к своему началу сопровождаются метрическими наложениями, дабы не дублировались функции тактов и период не терял единства и связности. О том, что это делалось совершенно сознательно, говорит ремарка Бетховена в эскизах репризы: «2-я часть без абзаца» («2-ter Theil ohne Absatz»)⁶⁴. Это означало: во втором колене (или «большом периоде») сонатной формы в главной партии нужно пропустить начальный «абзац» (фразу), чтобы избежать лишнего каданса на тонике и придать форме связность и слитность. Строение I части вкупе с процитированной ремаркой подтверждает тот факт, что Бетховен до конца жизни продолжал мыслить сонатную форму в терминах и категориях риторической теории XVIII века, причем, как и многие формы других его поздних произведений, эта форма оказывается более архаичной, чем бетховенские сонатные *allegri* раннего и среднего периода творчества. Здесь нет ни театральной многотемности «Патетической сонаты», ни отчетливого размежевания на главную и побочную сферы, как в «Крейцеровой сонате», ни внутренней диалогичности главной темы, как в Сонате *op. 10 № 1* или в «Аппассионате».

Побочная тема в *op. 111* настолько лаконична и мимолетна, что не может служить противовесом главной. Ее мажорность предельно неустойчива (тема стоит на доминанте к *As-dur*), структура несимметрична и строится по принципу дробления (3+2+1), а тематизм имеет сходство с типовыми интонациями *lamento*. Здесь возможны ассоциации не только с *Arioso dolente* из Сонаты *op. 110*, но и с побочной темой из бурного финала «Лунной сонаты». Если учесть происхождение главной темы *op. 111* из наброска 1802 года, то и эта

⁶³ Nottetbohm 1924. II. S. 19.

⁶⁴ Klein 1975. S. 202.

связь окажется не совсем случайной; сходство с темой из «Лунной» особенно разительно в репризе, где побочная после C-dur вдруг попадает в f-moll.

214 (а)

ор. 111



214 (б)

ор. 27 №2



Вместе с тем Н. С. Николаева ощущала в побочной теме из ор. 111 «открытость восторженного чувства» и «свободу дыхания», считая эти качества сугубо романтическими⁶⁵; Г. Гольдшмидт, связывавший последнюю сонату Бетховена с неотступными мыслями о Бессмертной возлюбленной, в образе которой исследователю виделась Жозефина Дейм, даже подтекстовывал побочную тему словами «Жозефина, ты ангел»⁶⁶ и был склонен истолковывать всю сонату как тайный реквием по Жозефине, умершей 31 марта 1821 года. Хотя эта версия выглядит слишком уж прямолинейной, в ней есть зерно психологической истины. Как бы ни относился Бетховен в то время к своей бывшей возлюбленной, он не мог не знать о ее смерти, и это событие несомненно должно было вызвать у него определенный внутренний отклик, который, конечно, мог сказаться на общей атмосфере Сонаты ор. 111. Отсюда — двоякость характера побочной темы, одновременно и мажорной, и внутренне надломленной, и заоблачно светлой, и напряженной, и связанной с мелодикой итальянского бельканто, и обретающейся в таком регистре, где никакое пение человеческим голосом невозможно.

Связующая и заключительная партии, основанные на интонациях главной, своей фактурой и наступательным характером напоминают соответствующие «бурные» образы из «Крейцеровой сонаты» и «Аппассионаты», что придает Сонате ор. 111 чисто бетховенские черты: невзирая на катастрофическое состояние всего мира, борьба продолжается, и воля Героя пытается противостоять хаосу и распаду, обуздывая стихию целенаправленным секвенционным движением (связующая партия) и маршевыми ритмами (заклучительная). Это — еще одна важная черта, отделяющая Бетховена от романтиков. Ведь Шуберт в 1820-е годы говорил в своей музыке, в том числе инструментальной, примерно о том же — о конце классической эпохи, трагическом одиночестве художника и гибели всех прежних иллюзий, но у Бетховена никогда не было такого страшного пессимизма, который господствует в I части шубертовской фортепианной Сонаты ор. 142, того бессилия личности перед безликими роковыми силами, которое выражено в I части «Неоконченной симфонии», и той жути, которой наполнена песня «Двойник», чья остиная тема сродни «баховской» главной теме Сонаты ор. 111.

⁶⁵ МФРБ. С. 327.

⁶⁶ Goldschmidt 1977-b. S. 300.

I часть Сонаты ор. 111, невзирая на мажорное просветление в коде, заканчивается смертью Героя. Об этом говорят резкие синкопированные диссонантные удары в тт. 146–149, напоминающие нам и соответствующий эпизод в разработке «Героической симфонии», и конец увертюры «Кориолан». В категориях музыкальной риторики XVIII века нисходящий изломанный ход верхнего голоса (фигуры *passus diriusculus* и *catabasis*) в сочетании с острой диссонантностью, ритмическим смещением и постепенно убывающей динамикой (от *ff* до *p*) означали только одно: гибель, причем гибель в трагическом поединке. Этот исход был предопределен и предсказан еще во вступлении.



Однако то, что последние такты I части звучат в C-dur, пусть и осененном сумрачной минорной субдоминантой, оставляет надежду на то, что за смертью последует перерождение, инобытие, что и совершается в Ариетте. Этого не было ни в увертюре «Кориолан», ни в не менее трагичной по своей сути «Аппассионате». Вернувшись на новом витке жизненного и творческого опыта к своей излюбленной парадигме «смерти Героя», Бетховен наполнил ее новым смыслом, возникшим вследствие его интенсивных духовных и философских исканий.

Совершенно поразительно, что еще при жизни Бетховена молодой Адольф Бернгард Маркс в своей беллетризированной рецензии на Сонату ор. 111, опубликованной в 1824 году в BAMZ, устами одного из персонажей этой «гофманианской» новеллы, Эдварда, заявил, что Сонату ор. 111 нельзя мерить обычными мерками, ибо две ее части — два акта трагедии; первая рисует картину борьбы, а вторая — смерть великого человека⁶⁷. Тему Ариетты рецензент описывал следующим образом: «Разве не возникают гармонии темы подобно траурной музыке колыхающегося вдали, идущего в ночи погребального шествия? Уже во втором колене — надгробные возгласы. Вот и первая группа провожающих, с длинными черными лентами, вот тихо сетующие друзья; их всё больше и больше. Изжелта-алый свет факелов, мерцая, приближается; похоронные возгласы звучат со всех сторон; воспоминания повергают нас в скорбь — и еще раз сквозь непрестанно звучащие колокола слышится мне последнее, тяжелое дыхание умирающего»⁶⁸.

Знал ли об этом истолковании Бетховен? Безусловно знал, поскольку получал издававшуюся Марксом газету от своего берлинского издателя Шлезингера. Был ли он шокирован тем, что его фактически схоронили заживо? Нисколько, хотя Шиндлер уверял, будто Бетховен был болезненно задет данной статьей

⁶⁷ BAMZ 1824. № 11. S. 97.

⁶⁸ Ibid. S. 98.

Маркса⁶⁹. В своем письме к А. М. Шлезингеру от 19 июля 1825 года Бетховен писал буквально следующее: «С большим удовольствием получил я Ваше письмо от 24 июня вкупе с Всеобщей Берлинской музыкальной газетой; прошу Вас и впредь доставлять ее мне. При перелистывании мне бросились в глаза некоторые статьи, в которых я узнал перо одаренного господина Маркса. Я желаю ему продолжать в том же духе, открывая всё больше возвышенного и истинного в сфере искусства; это, надеюсь, упразднит пустое начетничество [das blosse Silbenzählen]»⁷⁰. Иначе говоря, романтическая экспрессия стиля и языка рецензий Маркса Бетховена устраивала гораздо больше, чем равнодушные выкладки о количестве тактов, порядке следования тем и указания на прегрешения против правил, которые были свойственны некоторым рецензиям в лейпцигской AMZ. Достаточно сравнить начало разбора Ариетты анонимным лейпцигским критиком: «Выполненная большей частью в четырехголосии тема идет так просто и спокойно, как только можно пожелать любой теме, подлежащей варьированию, или, как здесь, парафразам» — а далее, посетовав на однообразие Ариетты, критик сравнивает Бетховена с художником, «который заполняет алтарное пространство одноцветной краской при помощи кисточки для росписи миниатюр»⁷¹.

И хотя ныне яркая романтическая образность марксовой рецензии на ор. 111 кажется слишком преувеличенной и слишком конкретной в своих деталях, в главном Маркс оказался прав: Соната ор. 111 — не просто одна из многих классических сонат, и Ариетта — не просто вариационный цикл на красивую певучую тему, а музыкальное воплощение идеи вознесения души в вечность, или жизни после смерти.

Первый вопрос, возникающий в этой связи — почему, собственно, Ариетта? В итальянской терминологии XVIII века главным отличием «арийетты» от «арии» было то, что текст арийетты имел обычно только один раздел и выражал одну мысль, что влекло за собой и более простое музыкальное решение (вплоть до песенно-танцевальной формы с соответствующей ритмикой). Следовательно, жанр арийетты вбирал в себя как оперность (иначе это была бы просто песня, *Lied* или канцонетта), так и подчеркнутую безыскусность мелодики и формы. У Бетховена это простая безрепризная двухчастная форма с повторами разделов. Мелодия лишена каких-либо украшений, но в то же время отличается не свойственной бытовой музыке широтой дыхания. Вопреки обыкновению Бетховена не считаться с возможностями певцов, именно эта инструментальная мелодия вполне естественно и без особых усилий прозвучала бы в исполнении сопрано, к которому во втором колене мог бы присоединиться и хор. Но вокальность здесь преподнесена не столь откровенно, как в *Arioso dolente*, а опосредованно, при помощи не совсем певучего и всегда слегка отрывистого фортепианного звучания.

Синтез сердечности, простоты и отрешенной возвышенности превращает Ариетту в подобие молитвы, и это действительно так. Маркс не ошиб-

⁶⁹ Schindler 1973. S. 599.

⁷⁰ BG. № 2015; чистовик письма записан рукой племянника Карла, однако собственно-ручной набросок содержится в 91 разговорной тетради (см.: BKh 8. S. 18).

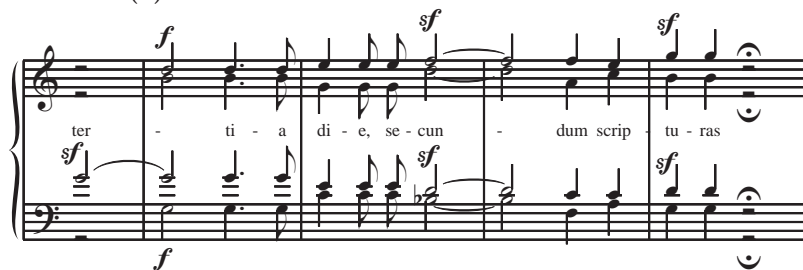
⁷¹ AMZ 1824. Sp. 223.

ся, уловив в фактуре темы гулкую и торжественно-печальную колокольность. Пристрастие позднего Бетховена к широким расстояниям между голосами правой и левой руки вылилось здесь в изысканнейшее выразительное и колористическое решение. Светлая тема тихо мерцает сквозь тембровый мрак басового двухголосия (отсюда — ощущение «ночного шествия» в рецензии Маркса), а в кульминационном шестом такте голоса разводятся на запредельное расстояние, символизирующее расставание духа с материей. Ассоциации с молитвой становятся еще сильнее во втором колене, где фактура постепенно превращается в хоровое пятиголосие, ритмика приобретает монолитность, а гармония — слегка модальный оттенок. Мы бы не согласились с Марксом, слышавшим здесь «погребальные возгласы»; скорее напрашивается аналогия с также стилизованным под старинную модальность эпизодом «Et resurrexit» из Credo «Торжественной мессы».

216 (a)



216 (б)



Не случайно также то, что в музыке многих композиторов разных стран и эпох идея посмертного бессмертия, духовного преодоления или воскрешения передавалась через восходящую последовательность, сходную с процитированной здесь, причем нередко — в «белом» C-dur.

Ариетта связана с сакральными жанрами и другими нитями. В начальных тактах темы альт и бас опевают соответственно терцию и тонику основного трезвучия. Тем самым образуется риторическая фигура круговращения (circulatio), издавна служившая символом вечности и бессмертия, особенно в восходящем диатоническом варианте, как здесь (в нисходящем, минорном и хроматизированном варианте возникала ее антитеза — так называемая «тема креста», одним из видов которой была монограмма BACH).

Более того, начальная интонация Ариетты вполне может быть понята и даже подтекстована как возглас «Господи» — «Кугие», что подтверждается сходным ритмом начального оборота Кугие из «Торжественной мессы», которое, в свою очередь, восходит к чрезвычайно старинной традиции.

На этой интонации стоит остановиться подробнее, поскольку она, на наш взгляд, является одним из сокровенных лейтмотивов всей поздней музыки Бетховена и объединяет самые разные сочинения 1817–1823 годов.

Впервые она отчетливо заявила о себе в дивной по психологической проникновенности, но очень скромной с виду песне «Покорность судьбе» («Resignation», WoO 149), написанной в 1817 году — а именно, в последней фразе вокальной партии на словах «погасни, погасни, мой свет». Затем почти та же интонация, но не с терцовым, а с квартовым шагом, появилась в побочной теме *Adagio* из Сонаты op. 106, приобретая диалогический смысл, о чем мы уже говорили в свое время. Примерно тогда же цепкий внутренний слух Бетховена сумел выловить эту, теперь уже квартовую, интонацию, в немудреной теме вальса Диабелли. Кстати, Бетховен мог увлечься темой Диабелли именно из-за ошеломляющей неожиданности своей находки. А поскольку Ариетта создавалась параллельно с работой над Вариациями op. 120, иногда в тех же самых эскизных тетрадах, немудрено, что оба замысла переплелись — и, что еще важнее, когда Бетховен начал писать *Kyrie*, он, видимо, уже понял метафизическую природу этой взаимосвязи.

217 (а) «Торжественная месса»



217 (б) «Resignation»



217 (в) op. 111, ч. II



217 (г) op. 106, ч. III



217 (д) op. 120, вар. 20



217 (е) op. 111



Между тем в Ариетте присутствует не только сакральное, но и мирское, хотя и очень опозитизированное. Помимо намека на вокальность и оперность, это, как ни странно, жанр менуэта. Чтобы убедиться в этом, достаточно сыграть

тему чуть живее, чем это предписано, или сравнить ее с *Tempo di Minuetto* из Сонаты ор. 54 и с последней, 33-й вариацией из ор. 120 (также *Tempo di Minuetto*). Медленный менуэт символизировал в музыке XVIII века возвышенное достоинство и даже подвижничество. Но здесь аллюзия на менуэт подана очень завуалированно. Во-первых, темп *Adagio molto* явно исключает какую-либо танцевальность, а во-вторых, характер гармонии таков, что вместо размеренной ритмичности музыкальное время приобретает созерцательную застылость. Анализ показывает, что гармония подвергнута функциональной инверсии: устойчивая тоника служит задержанием к неустойчивой доминанте (т. 1), зато после доминанты тоника появляется на слабой доле как проходящий аккорд (т. 2)⁷². Такой менуэт может звучать только в вечности, где реальные временные единицы утрачивают обыденный смысл. Но все же это именно менуэт, и Соната ор. 111 подводит прощальную черту не только под личными пристрастиями и устремлениями художника, но и под всей классической эпохой, одним из олицетворений которой являлся этот «король танцев и танец королей».

Итак, Ариетта соединяет в своих 16 тактах, выдержанных в якобы «простом» четырехголосии, оперную кантилену и религиозную гимнодию, менуэтность и колокольность, мирское и вечное — не говоря уже о сочетании в ее фоническом облике фортепианности и универсальности (в ней слышится и женский вокал, и задушевность струнного квартета, и орган, и хор).

Какие вариации можно написать на столь ёмкую и внутренне значительную тему, не упростив ее, не принизив и не растеряв имеющихся в ней смыслов?

Бетховен заведомо не создает характерных вариаций, как в Сонате ор. 109, то есть не меняет внутреннего облика темы, помещая ее в оболочку других жанров. Но не пишет он и классических фигурационных вариаций, хотя при взгляде на нотный текст аналогии с ними возникают.

Он прибегает к весьма изощренной, старинной и вряд ли вполне понятной кому-либо из современников технике диминуций, которой давно уже никто не пользовался, а сам Бетховен опробовал в финальной вариации из Сонаты ор. 109. Отсюда — необходимость редкостного размера 9/16 в теме Ариетты. Ведь 9 — это трижды три, умноженная сама на себя сакральность, шестнадцатая же становится мерой счета времени — мерой, весьма отличной от обычно более крупной пульсации классической музыки.

В первой вариации, если взглядеться, можно обнаружить ритмический канон, голоса которого следуют на расстоянии в одну шестнадцатую (в теории XVIII века такой канон назывался *al sospiro*). Игры со временем, заявленные в теме, здесь продолжают, поскольку два времени текут параллельно с ничтожным зазором. Идея канона, а вернее, имитационности, подхватывается во второй вариации. Имитации носят прихотливый характер — то точный, то неточный; такая полифония скорее в духе Генделя, чем Баха, поскольку Гендель нередко «выключает» лишние голоса, чтобы сделать более рельефными те, в которых проводится тема. Метр остается трехдольным (6/16), но единицей

⁷² На невероятную сложность этой мысли указал мне еще в 1978 году Ю. Н. Холопов во время занятия, посвященному анализу Ариетты.

отсчета постепенно становится тридцать вторая. Бетховен упорно пишет над каждой вариацией *L'istesso tempo*, настаивая на непрерывности перехода ко все более мелким длительностям — а по сути, на идее постепенной атомизации ткани темы и ее дематериализации, освобождении и от менуэтности (какой же менуэт на 12/32), и от хоральности, и от всякого подобия человеческому пению. Попутно продолжается линия развития полифонических приемов, хотя полифоническими эти вариации также не являются. Однако в третьей вариации имитации даются уже в обращении, причем рисунок этих обращений (вниз — вверх, вверх — вниз) идет поперек такта, образуя фигуру ритмического смещения (*imbroglio*).

До четвертой вариации Бетховен не меняет форму темы и даже не раскрывает знаков репризы; всё идет строго своим чередом, хотя и совершенно непрерывно (показательно, что вариации не нумерованы, ибо это не вереница виртуозных пьес, а единый процесс преобразования темы). В четвертой вариации достигается новый уровень развития, и мы оказываемся в совершенно неземном, мистическом пространстве, где еще есть верх и низ, но уже нет прежних границ (знаки реприз раскрыты, а сама вариация разомкнута), и отчасти уже нет времени. Тридцатьвторые превращаются в гудящую фигурацию на тоническом органном пункте (т. 65 и далее), а шестнадцатые, которые должны бы отсчитывать время (размер — 9/16), смещены относительно подразумеваемой тактовой оси и словно бы повисают в пространстве. Утрата временных ориентиров подчеркнута погружением мелодии и сопровождения в один и тот же сумрачный низкий регистр и возможным введением эффекта *Bebung* (реального или подразумеваемого клавикордно-струнного вибрата на залигованных аккордах). Зато по контрасту повторение каждого из предложений темы отнесено в высокий, даже высочайший регистр, где, напротив, все мгновения тщательно отсчитываются, но в этой безостановочной скрупулезности звучит нечто совсем не человеческое. Это — время вечности, совершенно бесстрастное, лишённое живого дыхания, безучастное к чему-либо и кому-либо. Стоит обратить внимание на мелодическое подобие фигурации в т. 88 будущей темы II части Девятой симфонии, которая, в свою очередь, выросла из набросанной еще в 1817 году темы для некоей фуги⁷³.

218 (a)



218 (б)



В четвертой вариации никаких намеков на фугированный склад нет, зато гармония достигает предельной диссонантности. В тт. 97 и 99 звучат фактически пятизвучные кластеры (*c, d, f, g* в левой руке и периодически возни-

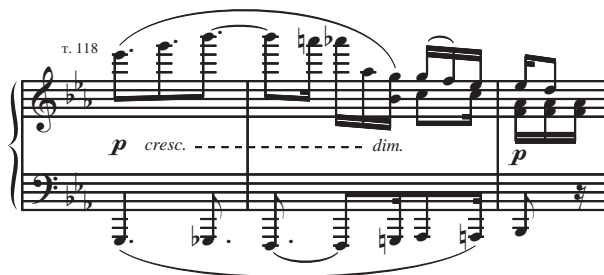
⁷³ Nottebohm 1887. S. 328.

кающее *e* в правой). Конечно, в условиях органного пункта всё это было допустимо, но Бетховену явно хотелось создать ощущение особой, ни на что не похожей, звучности, вырывающейся за рамки обыденных представлений. Это своего рода *Harmonia mundi* или *Musica universalis* — «мировая гармония», складывающаяся из одновременного звучания тонов, издаваемых небесными телами и недоступная человеческому восприятию.

Кульминационной, бесспорно, является пятая вариация, в которой рушится даже форма темы — настолько происходящее здесь чрезвычайно. С сугубо формальной точки зрения это — каденция, вступающая, как положено, после квартсекстаккорда и общепринятой трели. Но, хотя исполнить эту трель, превращающуюся в тт. 112–113 в тройную (!), совсем не просто, Бетховен, разумеется, не ставил здесь своей целью дать пианисту блеснуть виртуозностью. Трели, как и в финале Сонаты оп. 109, имеют мистический смысл, а разрушение формы знаменует освобождение от уз материи.

В пятой вариации совершается долгожданное чудо: душа встречается с Божеством. Время и пространство сливаются воедино (фигурация превращается в сияющие трели), а прежний молитвенный монолог становится диалогом. «Белый», хотя и окрашенный в разные цвета спектра *C-dur* постепенно уступает место божественному *Es-dur*⁷⁴. Атмосфера становится настолько разреженной, что превращается фактически в вакуум: между верхним *b* третьей октавы и нижним *f* контроктавы нет вообще ничего.

219



Г. Г. Нейгауз писал о своем ощущении этих тактов: «...как будто я поднялся на такую высоту, выше стратосферы, что видна вся земля подо мною, видно, что она круглая; так, как ее видят космонавты»⁷⁵. Подобными ассоциациями Бетховен, конечно, оперировать вряд ли мог, но зато он с ранней юности помнил шиллеровское «über Sternen muss Er wohnen» («Выше звездного венца в небесах Его ищите» — из «Оды к Радости»), да и положенный в 1820 году на музыку текст «Вечерней песни под звездным небом» оставался свеж в его памяти. Поэтому космические аналогии в данном случае вполне уместны, и истинной кульминацией Ариетты являются именно эти тихие такты, чуждые всякой земной экспрессии.

⁷⁴ Напомним, что в системе барочной поэтики тональность с тремя знаками указывала на Троицу, и даже в классическую эпоху *Es-dur* нередко символизировал божественную любовь.

⁷⁵ ИИСБ. С. 248.

Кажется, что после достижения этой абсолютной высоты возвращение вниз уже невозможно. Но развоплощение, освобождение от уз материальности, согласно большинству религиозных учений, не означает утраты душой ее сущности. В годы работы над «Торжественной мессой» Бетховен много думал об этом и искренне верил в личное духовное бессмертие. Возможно, вновь и вновь изучая «Мессию» Генделя, он по-новому осмысливал для себя и текст Арии баса из III части: «Ибо вострубит, и мертвые воскреснут нетленными, а мы изменимся. Ибо тленному сему надлежит облечься в нетление, и смертному сему — облечься в бессмертие» (1 Послание к коринфянам, 15). В торжественно-помпезной музыке этой генделевской арии нет ничего общего с Ариеттой, но идея мистической метаморфозы («мы изменимся», «we all shall be changed») имеет прямое отношение к принципу вариаций — то есть череды изменений, которые либо меняют «душу» темы, либо, наоборот, сохраняют ее «нетленной», затрагивая лишь ее внешнюю оболочку.

В Ариетте происходит именно последнее. Даже после достижения предельного экстаза душа продолжает помнить себя и свои земные странствия и страдания (отсюда — минорные тени в продолжении пятой вариации), но не утрачивает свою сущность, а обретает окончательную полноту бытия — то есть бессмертие.

В шестой вариации тема предстает как преображенная, но в то же время сохранившая свою целостность и всю полноту памяти о пережитом. Возвращается мелодия, растворявшаяся прежде в причудливых фигурациях, причем мелодия интонируется на той же высоте, что в самом начале (в сопрановом регистре); возвращаются и разные слои ритмической пульсации (шестнадцатые в среднем голосе, тридцатьвторые в басу), возвращается и фигура бессмертия — *circulatio*; не забытыми оказались и встречавшиеся в предыдущих вариациях варианты гармонизации. В дополнении к шестой вариации, которое, благодаря несовершенному кадансу, вступает в т. 147 совершенно незаметно, терцовый вариант начальной интонации напоминает и *Kyrie* из Мессы, и заключение песни «Покорность судьбе», но вместо просветленно-печального смирения тема еще раз переживает духовный взлет, предвещающий ее окончательный переход в высшие сферы и полное слияние с божеством. Кодовая, седьмая вариация является неполной, поскольку сохраняет лишь первое, всецело мажорное, предложение темы. Это абсолютный свет, лишенный теней, тихое торжество духа над материей, окончательный уход в бессмертие.

Дискуссии о том, почему в Сонате ор. 111 только две части, начались еще при жизни Бетховена. Шиндлер признавался впоследствии: «Я отважился простодушно спросить у сидевшего напротив мастера, почему он не написал третьей части, соответствовавшей бы характеру первой. Бетховен сухо ответил, что у него не было времени писать третью часть, и потому он был вынужден растянуть вторую. Поскольку в то время я знал это произведение только по отрывкам, я удовлетворился данным объяснением. Но позднее, услышав всю сонату, я еще раз задумался о причине, по которой не была написана третья часть, и, должен открыто признаться, до сих пор сожалею об этом. Ни тогда, ни теперь я не мог уяснить себе, каким образом эти две столь резко про-

тивоположные по характеру части могли бы составить законченное и единое целое»⁷⁶. Словно бы возражая подобным филистерским упрекам, вызванным полным непониманием музыки Бетховена, Томас Манн устами профессора Кречмара из романа «Доктор Фаустус» вопрошал: «Третья часть? Новое начало после такого прощания? Новая встреча после такой разлуки? Немыслимо! Случилось так, что соната в этой непомерно разросшейся части пришла к концу, к расставанию навеки. Говоря “соната”, он имел в виду не только эту сонату в до-минор, но и сонату вообще, сонату как традиционную музыкальную форму. Сама соната как жанр здесь кончается, подводится к концу: она исполнила свое предназначение, достигла своей цели, дальше пути нет, и она растворяется, преодолевает себя как форму, прощается с миром!»⁷⁷.

Прибавить к этим мудрым словам почти нечего. Разве что еще раз обратить внимание на то, что последняя соната Бетховена, как и все ее предшественницы позднего периода, также вбирает в себя и заново переосмысливает не только по-прежнему дорогие сердцу мастера образы, жанры и топосы XVIII века, подводя черту под развитием барочной и классической традиции, но и открывает перспективы для музыкантов последующих эпох. Двухчастные циклы XVIII — начала XIX веков действительно никогда не были столь резко дуалистичными, даже у самого Бетховена, и в этом смысле Шиндлер, поставленный в тупик иронической репликой мастера, был прав: в эстетическую норму классического искусства такое соотношение уже не укладывалось. Вопреки формально соблюденному единству тоники, цикл Сонаты op. 111 на самом деле оказывается разомкнутым; эти *c-moll* и *C-dur* представляют собой не два ладовых варианта одного тона, а два разных мира. Перейти из первого мира во второй еще можно, но вернуться назад — нет. Обремененность фортепианной сонаты философско-религиозными смыслами — также отличительное свойство бетховенского творчества, достигающее здесь беспрецедентной насыщенности. Речь ведется о «последних» вещах, значительнее и выше которых нет уже ничего.

Многое из найденного Бетховеном в Сонате op. 111 было услышано и по-своему интерпретировано композиторами-романтиками, начиная уже с Шуберта. Дерзнем предположить, что, может быть, факт неоконченности его Симфонии *h-moll* (1822) в какой-то мере мог оказаться связанным с появлением бетховенской сонаты. Ведь Шуберт, сделав несколько эскизов, все-таки отказался от создания последующих частей, остановившись на не менее дуалистической, чем у Бетховена, концепции: трагическая первая часть (*h-moll*) — и созерцательная, несколько нездешняя в своей просветленной красоте, вторая (*E-dur*). Притом, что симфония Шуберта — сочинение сугубо романтическое, а соната Бетховена, при всей своей экстремальности, принадлежит к классической эпохе, у них обнаруживаются многие общие черты, которые всякий исследователь волен считать либо результатом случайного совпадения, либо сознательным решением младшего мастера последовать примеру старшего и оставить цикл двухчастным даже при тональной незавершенности.

⁷⁶ Schindler 1973. S. 274.

⁷⁷ Манн 1960. С. 74–75.

Идея разомкнутости цикла, необратимости совершающихся внутри формы процессов, перехода музыкальной материи в иное качество стала одним из внутренних лейтмотивов романтического искусства от Шуберта до раннего Шёнберга (недаром в финале его Второго квартета свободная двенадцатитоновость возникает там, где вступает сопрано со словами стихотворения Стефана Георге: «Я слышу воздух иных планет»). Известно, что цикл Сонаты ор. 111 был взят Прокофьевым за основу цикла его Второй симфонии. Философско-религиозная и мистическая наполненность сугубо инструментальной музыки была свойственна и некоторым произведениям авангарда и поставангарда — иногда в некоторой связи с поздним Бетховеном (Квартет Луиджи Ноно, 1980), иногда в ином мировоззренческом контексте (скрипичный концерт «Offertorium» Софии Губайдулиной).

Поздние сонаты, и в особенности ор. 111, подвели итог классической стадии развития жанра. Так же, как после «Героической симфонии» написание «просто» симфонии, без претензий на уникальность творческой концепции, оказалось крайне сложной задачей даже для самого Бетховена (в Четвертой симфонии он с этим все-таки справился, но далее ему каждый раз приходилось искать что-то иное), так и после его поздних сонат, и особенно после ор. 111, создание обычной, традиционной сонаты, сделалось исторически бессмысленным: количество уже не могло перейти в качество, хотя подобные сонаты продолжали появляться. Однако ни один великий и даже значительный композитор последующих веков не писал фортепианных сонат десятками (случай Шуберта — исключение, однако его творчество развивалось параллельно бетховенскому и завершилось почти одновременно, в те же 1820-е годы). Если в XVIII веке отсутствие резко оригинальных и новаторских концепций в жанрах сонаты и симфонии совсем не говорило о слабом качестве музыки (все многочисленные симфонии мастеров мангейской школы одинаково хороши, хотя их трудно назвать гениальными), то после Бетховена приверженность к типовым решениям стала заметно сказываться на художественном уровне произведения. В этом — коренное различие XVIII и XIX веков, классицизма и романтизма; искусства, основанного на авторитете школы, и искусства, творимого гениальными одиночками. Типовая продукция классической эпохи — от оперы-серии до немецкой Lied — может быть прекрасной, типовая же продукция романтической эпохи (за исключением, может быть, вальсов Штрауса), всегда таит в себе опасность снижения вкуса, заштампованности и даже пошловатости. Делать «как все», быть комильфо, для музыканта XVIII века было совершенно естественным и не вызывало никаких душевных терзаний, но для музыканта XIX века это означало всё равно, что не состояться в искусстве вообще.

В этом отношении Бетховен — в гораздо большей мере художник XIX века, нежели предыдущего столетия. Он никогда, с ранних лет, не хотел и не мог быть «как все» (разве что — «как Моцарт», но это совсем иной разговор, поскольку бетховенское подражание всегда сопровождалось ревностной состязательностью, желанием подняться еще выше и пойти еще дальше). И в то же время, как мы неоднократно могли убедиться, Бетховен никогда

окончательно не порывал с традицией, а лишь по-новому переосмысливал ее и приспособлял к своим духовным и творческим запросам. Это придавало его музыке такую глубину исторической памяти, которая не была свойственна ранним романтикам, да и у композиторов последующего времени нечто подобное возникало совсем на другой основе, как результат сознательных творческих усилий по воскрешению невозвратного прошлого (моцартианство Чайковского), демонстративной стилизации (начиная с «Исторической симфонии» Шпора и кончая неоклассическими сочинениями Стравинского), напряженного диалога своего и чужого «я» (Римский-Корсаков, «Моцарт и Сальери»). У Бетховена этот диалог с традицией возникает совершенно органично, поскольку категории музыкального мышления XVIII века и даже более ранних времен для него не чужеродны: он еще хорошо помнит, что такое риторика, знает различные тонкости, позволяющие не путать ариозо, ариетту и каватину, четко представляет себе, какую фугу он пишет строго по правилам, а какую — с «вольностями» («*con alcune licenze*»). Поэтому все новации позднего Бетховена носили одновременно обобщающий и подытоживающий характер.

КОМИЧЕСКОЕ ИНТЕРМЕЦЦО: ГЕНЕРАЛИССИМУС, АДЪЮТАНТ И ДИАБОЛУС

История создания **Тридцати трех вариаций ор. 120 на тему вальса Диабелли** заслуживает отдельного рассказа с неизбежными отступлениями в область бытового и даже комического.

Антон (Антонио) Диабелли (1781–1858), несмотря на итальянские корни семьи, родился близ Зальцбурга, учился у Михаэля Гайдна, а с 1803 года жил в Вене и принадлежал к числу «малых мастеров» позднеклассической и раннеромантической эпохи. Он писал довольно симпатичную музыку в разных жанрах, от церковных произведений (шесть месс 1799 года) до весьма популярных в свое время гитарных и фортепианных пьес (некоторые из них доныне присутствуют в исполнительской и педагогической практике). В круг общения Бетховена он вошел в качестве корректора венского музыкального издательства Зигмунда Антона Штейнера («Штейнер и К°»), а с 1818 года создал вместе с Пьетро Каппи фирму «Каппи и Диабелли», которая в 1824-м превратилась в процветающее издательство «Диабелли и К°».

Штейнер и его помощники, Тобиас Хаслингер и Диабелли, играли важную роль в жизни Бетховена на протяжении многих лет. Отношения со Штейнером, завязавшиеся еще в 1813 году, активно развивались с зимы 1815 года, когда Бетховен продал ему права на издание целого ряда своих произведений. Поначалу эти отношения складывались как дружеские и далеко выходившие за рамки коммерческих формальностей. Судя по всему, наибольшую симпатию мастер испытывал к Тобиасу Хаслингеру (1787–1842), который, как и Диабелли, занимался не только коммерцией, но и композицией.

Письма Бетховену к Штейнеру и Хаслингеру полны шуток, каламбуров и грубовато-добродушных выпадов. Весь коллектив издательства Бетхо-



Антонио Диабелли.
Гравюра Й. Крихубера (1841)

вен рассматривал как свою личную «армию», присвоив всем соответствующие воинские звания. Самого себя Бетховен именовал «генералиссимусом», Штейнера — «генерал-лейтенантом», Хаслингера — «адъютантом»; упоминаемый в некоторых письмах «унтер-офицер» не поддается точной идентификации, однако не исключено, что это мог быть и Диабелли как младший сотрудник фирмы. Иногда Бетховен обыгрывал фамилию Диабелли, называя его, к примеру, «первым Диаболусом империи 1815»⁷⁸. Немало шуток порождает и адрес штейнеровского издательства, находившегося в «Отченашенском переулочке» (Paternostergässel).

В этих письмах явно пародируется пафос только что завершившейся героической эпохи, равно как трескучий державный официоз новообразованной в 1804 году Австрийской империи. Бетховен стилизует военные приказы и императорские эдикты, обращаясь к «подданным» от множественного числа («мы») и обставляя каждое конкретное действие нарочито высокопарной лексикой, например: «...посылаем при сем отряд нашей личной охраны в составе двадцати пяти честнейших молодцов, представляющих важнейшую опору государства по военной части»⁷⁹ — это сказано всего лишь о возвращении денежного долга в 25 дукатов. Вызов Хаслингера на конфиденциальную встречу сопровождается угрозами: «Ему будут предъявлены обвинения в тяжелых государственных преступлениях, в числе коих и нарушение молчания касательно важных государственных дел»⁸⁰.

Бетховен не только регулярно наведывался в нотный магазин Штейнера, но и использовал его издательство в качестве собственного банка, заимствуя оттуда деньги в счет гонораров и не всегда возвращая их в срок. Это, собственно, и привело к конфликту со Штейнером, который, не дождавшись от Бетховена удовлетворения своих финансовых требований, начал угрожать ему в 1820 году судебным преследованием (до этого все же дело не дошло, и в 1824 году Бетховен выплатил долг, однако отношения оказались безвозвратно испорченными).

Вероятно, в этой истории не было ни абсолютно правой, ни абсолютно виноватой стороны, поскольку Штейнер также не выполнил своих обязательств перед Бетховеном и сильно затянул с изданием некоторых купленных у него произведений, которые композитор, нуждавшийся в деньгах, уже не мог продать никому другому. Для нас сейчас эти подробности не очень существенны. Важнее то, что, рассорившись со Штейнером, Бетховен все-таки сохранил приятельски-покровительственные отношения и с Хаслин-

⁷⁸ ПБ 2. № 562.

⁷⁹ ПБ 3. № 765.

⁸⁰ Там же. № 766.

гером, и с Диабелли — отчасти потому, что оба были композиторами, что для Бетховена всегда имело значение, независимо от того, нравилось ему или нет их творчество. С ранних до последних лет он считал своим долгом помогать «собратьям в Аполлоне». Так, в 1822 году он писал лейпцигскому издателю Петерсу: «Диабелли — композитор, и то, что я даю ему, следует скорее рассматривать как поддержку с моей стороны. Так же обстоит дело и с Лейдесдорфом»⁸¹. Кроме того, ни Хаслингер, ни тем более Диабелли, давно ушедший к этому времени от Штейнера, не имели касательства к финансовой стороне конфликта.

Письма Бетховена к Штейнеру и Хаслингеру важны не только как источник фактологических сведений об истории публикации ряда произведений и о характере взаимоотношений композитора с данным издательством, но и как свидетельства сильной потребности стареющего мастера в некоем круге профессионально-дружеского общения — и в то же время явной невозможности обретения этого круга всерьез, по крупному счету. Дружба требует определенного равенства, но какое равенство могло быть между Бетховеном — и Хаслингером или Диабелли?... Бесконечные шутки и поддразнивания в адрес младших коллег вроде бы говорят о близости отношений, но в письмах к истинно дорогим и духовно близким людям Бетховен обычно избегает столь карнавальной стилистики или, по крайней мере, использует ее лишь изредка, по настроению. Следовательно, квазивоенная буффонада служит своего рода защитной маской, а за неизменным балагурством просвечивает одиночество великого художника, вроде бы высоко ценимого окружающими, но до конца не понятого никем из них. В письмах к Хаслингеру нередко сквозят более сердечные ноты, выдающие искреннюю симпатию Бетховена к этому милому и талантливому человеку, но шутливо-снисходительный тон создает при этом непреодолимый барьер между «генералиссимусом» и «адъютантом» (такова негласная табель о рангах, признаваемая обеими сторонами игры).

Рассорившись со Штейнером, Бетховен несколько не щадил его репутацию, крайне негативно отзываясь о своем бывшем «генерал-лейтенанте» в письмах к другим издателям, с которыми в 1820-е годы пытался установить деловые отношения. Штейнер из «генерал-лейтенанта» превратился в исчадие ада, ибо пару раз в письмах к третьим лицам Бетховен сравнивал его с гётевским Мефистофелем.

Неожиданным образом невинной жертвой этого конфликта оказался Хаслингер. Когда контакт с Бетховеном в 1824 году завязало крупное майнцское издательство «Сыновья Б. Шотта» (в обиходе — просто «Шотт»), одной из просьб к композитору было предоставить какой-то биографический или другой материал для выходившего под эгидой издательства музыкального журнала «Цецилия». Бетховен откликнулся на просьбу весьма своеобразно.

⁸¹ ПБ 3. № 1137. Макс Йозеф Лейдесдорф (1780–1839) — венский композитор и пианист, совладелец издательства «Зауэр и Лейдесдорф». Его фамилию Бетховен тоже каламбурно обыгрывал: «Село страдания» (Dorf des Leides; см.: ПБ 1. № 122).

22 января 1825 года он написал Иоганну Йозефу Шотту, ведущему от имени фирмы переговоры с Бетховеном:

Посылаю Вам пару канонов для Вашего журнала — три других еще последуют — в качестве приложения к приводимому здесь романтическому жизнеописанию Тобиаса Хаслингера, в трех частях. Первая часть. Тобиас состоит в подручных у знаменитого эрудита-капельмейстера Фукса и поддерживает лестницу к *Gradus ad Parnassum* онного⁸². Будучи при этом предрасположенным к шуткам, он забавляется качанием и шатанием лестницы, так что иные, довольно высоко взобравшиеся, внезапно ломают себе шею etc. Далее, отвесив прощальный поклон нашей земной круглой глыбе, он вновь рождается во второй части, во времена Альбрехтсбергера. Здесь совместно с А[льбрехтсбергером] им разрабатывается известная фуксова *nota cambiata*, подвергаются исчерпывающему истолкованию *Wechselnoten*, до высшей степени совершенства доводится искусство сотворения музыкальных скелетов etc. Затем Тобиас вновь впрягается в гусеничный кокон и проходит в третьей части третью стадию развития, позволяющую ему появиться в мире в третий раз. На только что выросших крыльях он спешно устремляется в Отченашенский переулочек и становится отченашенским капельмейстером. Из пройденной им школы *Wechselnoten* он не усвоил ничего, кроме понятия о векселе. Так создает он себе «друга юношества», становится членом многих пустопорожних обществ, etc. Если Вы попросите его, он, пожалуй, разрешит опубликовать данное жизнеописание⁸³.

Шотты опубликовали этот единственный в своем роде сатирический фельетон Бетховена в апрельском номере «Цецилии» за 1825 год, не спрашивая никакого разрешения у Хаслингера, и Бетховену потом пришлось перед ним всячески извиняться и требовать от Шоттов публичного разъяснения инцидента, который мог задеть слишком многих. Печатного опровержения так и не последовало, однако у Хаслингера хватило ума и великодушия не считать себя слишком сильно обиженным, и он, немного пошумев, остался с Бетховеном в приятельских отношениях. Тот продолжал оттачивать на Хаслингере свое остроумие, но теперь уже в сугубо приватной переписке. Интересно, что именно в письмах к Хаслингера встречается множество музыкальных шуток, обыгрывающих имя адресата, — от кратких фраз до небольших забавных канонов⁸⁴.

В бетховенском «романтическом жизнеописании Хаслингера» многое заслуживает внимания и требует комментариев. Что касается упомянутых в начале канонов, то два из них не имели к данному сюжету никакого отношения и касались двух других видных музыкальных деятелей — Э. Т. А. Гоф-

⁸² «*Gradus ad Parnassum*» («Ступень к Парнасу») — трактат И. Й. Фукса по контрапункту в строгом стиле (1725).

⁸³ BG. № 1925.

⁸⁴ См. например, WoO 182 («О, Тобиас! Господин Хаслигер», 1821), WoO 205g («Тобиас Отченашенский, филистер из пивнушки», 1824), WoO 205h («Тобиас!», 1825) WoO 205i («Милый Тобиас!», 1826), WoO 205k («Первый из всех Тобиасов!», 1826).

мана (канон WoO 180 с игрой слов «Hoffmann, sei ja kein Hofman» – «Гофман, не будь придворным») и гамбургского музикдиректора К. Ф. Г. Швенке (канон WoO 187, также с игрой слов: «Schwenke dich ohne Schwänke» — «Покружись, но без шуток»), а три обещанных так и не были присланы.

Остальной текст, бесспорно написанный самим Бетховеном, хотя и обсуждавшийся в его кругу (в том числе с известным журналистом Игнацем фон Кастелли, собиравшимся изложить эту сатиру в стихах, дабы Бетховен написал к ней музыку)⁸⁵, содержит два пародийных слоя — литературный и музыкальный. С литературной точки зрения высмеивается жанр «романтического жизнеописания» в нескольких томах (здесь они уместились на одной странице). Подобные пассажи встречались в письмах Бетховена и раньше; нам известны как минимум два случая пародирования им стиля и тона ученых трактатов, например, из письма к Цмескалю от 5 сентября 1816 года: «...в ближайшее время я пришлю Вам свой трактат о четырех виолончельных струнах, разработанный весьма основательно. Первая глава — о *кишках* вообще; вторая — о *кишечных струнах*, и т. д.»⁸⁶. В другой раз Бетховен, возможно, замахивается даже на стиль кантовских «Критик»: «Стоит ли начинать нам с конечных первопричин всех вещей, выясняя вопрос о том, как произошло нечто, а также почему оно произошло и возникло? Почему нечто является таковым, *каково оно есть*, и почему нечто не может *быть* таковым?!»⁸⁷. Истинную науку Бетховен всегда глубоко уважал, но псевдонаучные экзерсисы вызывали у него здоровую иронию; между тем трудный стиль «Критики чистого разума» сделался едва ли не общепринятым в немецкой философии того времени, даже если писавшие не обладали кантовской интеллектуальной мощью. Отсюда, вероятно, в «жизнеописание Хаслингера» проник любимый Бетховеном каламбур насчет «пустопорожних» ученых обществ (игра словами *gelehrte* — ученый, и *geleerte* — пустой).

Музыкальный же слой жизнеописания задевает и родную для самого Бетховена традицию (Фукс и Альбрехтсбергер), и проблему превращения артиста в коммерсанта (весьма едкий выпад насчет *Wechselnoten* — «заменных нот», допускавшихся Фуком в контрапункте строгого стиля, и финансовых «векселей»), и поверхностную сущность достигнутого в таких условиях успеха («отчужденский капельмейстер», который завел себе «друга юношества» — это Хаслингер, начавший в 1814 году выпуск хорошо продававшихся сборников для музицирования в четыре руки под названием «Музыкальный друг юношества»). Если прибавить сюда объединяющую весь этот шутовской ряд идею переселения душ, то картина окажется еще более интересной и имеющей, на мой взгляд, непосредственное отношение к творческим свершениям Бетховена 1820-х годов — и прежде всего к Вариациям ор. 120, в которых идеи пародии и парафразы, помноженные на идею бесконечных перевоплощений во времени и пространстве породили уникальный художественный результат.

⁸⁵ См. BKh 8. S. 73, 191, а также коммент. 213.

⁸⁶ ПБ 2. № 682.

⁸⁷ Из письма к Г. Ф. Трейчке; ПБ 3. № 1108.

ВАРИАЦИИ Op. 120

В начале 1819 года Диабелли, уже отделившийся от Штейнера, затеял довольно амбициозный проект. Он предложил всем более или менее известным музыкантам Австрийской империи написать по одной вариации на сочиненную им тему в характере немецкого танца (*Deutscher*). Подобные коллективные издания публиковались и раньше (так, в 1809 году Бетховен, наряду с 59 другими авторами, участвовал в коллективном собрании ариетт на текст Джузеппе Карпани «*In questa tomba oscura*»), и начинание Диабелли имело, в общем-то, коммерческий характер. Одним из первых откликнулся Карл Черни, вариация которого датирована 7 мая 1819 года; постепенно к Диабелли начали поступать и пьесы других приглашенных участников.

Бетховена удалось уговорить не сразу. Тема ему поначалу не понравилась; он считал ее банальной, да и вообще был занят более значительными делами (прежде всего «Торжественной мессой»). Затем он вдруг согласился, и уже весной 1819 года стало ясно, что Бетховен, как всегда, не способен уложиться в привычные рамки: он собирался написать не одну вариацию, как все, а несколько (сколько именно, тогда еще было неясно).

По эскизным книгам 1819–1823 годов можно проследить этапы долгой работы над этим самым грандиозным вариационным циклом в творчестве Бетховена и во всей классической музыке. Вариации вклинивались и в создание «Торжественной мессы», и в сочинение сонат op. 109–111. Окончательно завершены Тридцать три вариации были только в 1823 году — то есть после окончания Мессы и после выхода в свет Сонаты op. 111⁸⁸. Фактически эти Вариации сделались скрытым рефреном всего творчества Бетховена 1819–1823 годов: он возвращался к уютной теме Диабелли словно к себе домой после дерзновенных странствий по неизведанным мирам, погружений в самые сокровенные глубины скорби и вознесений в космические выси. Опыт этих странствий не мог не сказаться и на перевоплощениях темы, постепенно всё дальше и дальше уводивших ее от оригинала. Поэтому в Вариациях op. 120 переплелось и сфокусировалось абсолютно всё, что присутствовало в эти годы в жизни и творчестве Бетховена: возвышенное и житейское, философское и бурлескное, серьезное и пародийное; все стили, все манеры, все жанры, все приемы развития, свойственные музыке XVIII — первой трети XIX веков, от Фукса, Баха и Генделя до самого Бетховена и музыкантов эпохи бидермейера — того же Диабелли и Хаслингера.

Бетховен словно бы взялся высказаться сразу за всех «отечественных артистов», превзойдя как предшественников, так и современников беспрецедентной масштабностью замысла и смелостью его выполнения. В результате Диабелли пришлось издавать вариации на свой вальс двумя выпусками: в одном — 33 вариации Бетховена, в другом — 50 вариаций других композиторов (среди них были, помимо прочих, ученики мастера — эрцгерцог Рудольф и уже упомянутый Карл Черни; ученик Черни — совсем еще юный Лист; ста-

⁸⁸ Наиболее подробно история создания вариаций освещена в монографии У. Киндермана (1987).

рейший венский мэтр, друг Моцарта, аббат Штадлер; застенчивый гений Франц Шуберт и модный автор песен и вальсов барон Эдуард Ланнуа, и т. д.).

Сама эта ситуация имела символический смысл: Бетховен вольно или невольно противопоставил себя всем остальным музыкантам своего времени, и его вклад в общее начинание оказался намного более весомым, чем вклад любого из них, хотя среди авторов второй части «Собрания отечественных артистов» были, как мы видим, люди отнюдь не бесталанные. Но никому из них не пришло в голову подойти к заданию так, как подошел Бетховен, и расслышать в тривиальной теме Диабелли то, что явилось его внутреннему слуху. Эта ситуация прекрасно иллюстрирует всю сложность проблемы «Бетховен и эпоха 1820-х годов»: великий художник отнюдь не находится вне устремлений и интересов своего времени, но все-таки он четко проводит границу между собой и всеми остальными, и правомерность такого разделения молчаливо признается всеми, включая инициатора этого «парада звезд».

Разница действительно колоссальна. Пятьдесят видных музыкантов (некоторые – гениально одарённые) высказываются по поводу предложенной темы — не слишком оригинальной, не слишком глубокой и ни к чему особенному не обязывающей. И только Бетховен выступает в роли демиурга, созидającego из этого незамысловатого материала целый мир, исключительно сложно устроенный, невероятно богатый и открывающий невиданные возможности для своего освоения и обживания. Такое впечатление Вариации ор. 120 производили уже на некоторых наиболее выдающихся музыкантов XIX века — например, Г. фон Бюлова, который называл их «микрокосмом бетховенского гения вообще и даже отражением всего мира звуков»⁸⁹. Приводя эти слова, сам П. Беккер добавлял, что «Вариации ор. 120, как и Соната ор. 106 написаны для инструмента, который никогда не существовал и не будет существовать. Они вводят нас в мир абстрактных звучностей, играют только звуковыми представлениями»⁹⁰. Хотя исполнительская практика XX века опровергла мнение о несоизмеримости этих вариаций с реальными возможностями фортепиано, в наблюдении Беккера, считавшего музыкальный язык поздних сонат Бетховена «чистейшей метафизикой музыки», есть доля истины.

Причем, в отличие от Ариетты из Сонаты ор. 111, где нет ни грана юмора, мироздание Вариаций ор. 120 основано на принципе игры во всех смыслах этого понятия — философском, сакральном, человеческом и сугубо музы-



Вариации ор. 120.

Титульный лист венского издания

⁸⁹ Цит. по: Беккер III. С. 86.

⁹⁰ Там же.

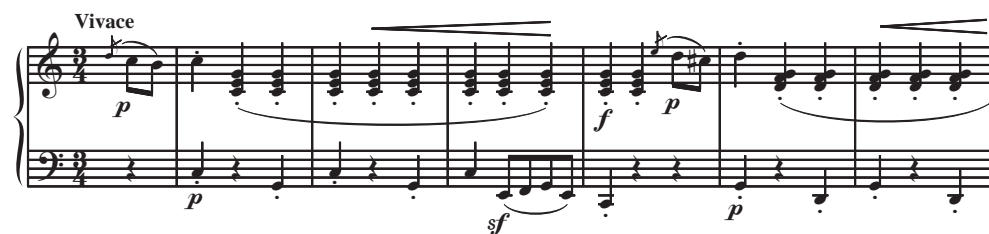
кальном. Идея последовательных перевоплощений темы трактована здесь не как мистерия дематериализации и приближения к Абсолюту, а как праздник безграничных возможностей, как своеобразный веселый метемпсихоз.

То, что вариации — не столько музыкальная форма, сколько музыкальное выражение некоей онтологической идеи, было известно еще до Бетховена. По крайней мере, Бах об этом превосходно знал, о чем свидетельствуют многие его вариационные циклы, наполненные числовой и религиозной символикой: органные Пассакалия и Канонические вариации, клавесинные «Гольдберг-вариации» («Ария с 30 вариациями»), а также «Музыкальное приношение» и «Искусство фуги», которые, конечно, не являются собственно вариациями, но имеют прямое отношение к философско-эзотерической трактовке самого принципа варьирования.

Бетховен, когда-то начавший свой творческий путь по-детски прямодушными Вариациями на марш Дресслера, создал под конец сочинение, которое можно сопоставить только с «Гольдберг-вариациями» Баха. И не только потому, что в обоих циклах близкое количество вариаций, составляющее сакральные числа и пропорции (30 у Баха, обрамленных темой и ее повторением, и 33 у Бетховена), но и потому, что внутреннее устройство этих циклов обнаруживает четкие закономерности — более математические у Баха (каждая третья вариация — канон, причем шаг канона каждый раз увеличивается на секунду), и более ассоциативно-поэтические у Бетховена (цикл содержит субциклы, внутри которых вариации группируются парами, тройками или как-то иначе — либо по сходству, либо, наоборот, по контрасту). Троично-спиральная структура баховского цикла отражает средневековые представления о мироздании, запечатленные в «Божественной комедии» Данте и сохранявшиеся в искусстве эпохи Барокко. Реальность, отраженная в Вариациях ор. 120, напоминает скорее модель «расширяющейся вселенной», взятую на вооружение наукой Новейшего времени. Если у Баха возвращение в конце Арии в ее первоначальном виде возможно, то у Бетховена в данном случае это немыслимо (хотя в финале Сонаты ор. 109 он предложил именно такое окольцовывающее завершение). Тема в процессе варьирования меняет не характер, а сущность; под конец она состоит уже из иных атомов и обладает иной природой, чем задорный вальсок Диабелли.

В теме Диабелли действительно есть нечто чуть пошловатое, чуть развязное, чуть нарочито бойкое (но именно — чуть, без перехода в дурновкусие). В ней нет «воздуха», нет ни свойственной шубертовским вальсам задушевной поэзии, ни присущего впоследствии штраусовским вальсам бального шика, ни даже маскарадной экстравагантности.

220





Бетховен и сам иногда писал в это время фортепианные пьески в жанре вальса, но они были совсем не такими. В конце 1820 года он сочинил Багатель a-moll (op. 119 № 9) — крохотный шедевр, полный слегка иронической сентиментальности; в 1824 году написал для двух сборников, изданных в помощь нуждавшемуся актеру Карлу Фридриху Мюллеру, вальсы Es-dur WoO 84 и D-dur WoO 85 — оба очень неприятны, но милы и, конечно, не содержат даже намека на вульгарность.

221 (a)



221 (6)



Может быть, потому, решив все-таки иметь дело с темой Диабелли, Бетховен строго отграничил ее от своих художественных владений: вариация 1 — импозантный марш (Бетховен — хоть и в шутку, но «генералиссимус»!), вариация 33 — менуэт (*Tempo di Minuetto*), жанр, совершенно не актуальный в Вене 1820-х годов, но остававшийся дорогим сердцу и памяти последнего из венских классиков. Там, где музыка возвращается к вальсовости, Бетховен трактует этот модный тогда танец с поэтичностью, которой тема была полностью лишена (вариации 2, 8, 25), делая более воздушной фактуру и обогащая гармонию мягкими диссонансами и прихотливыми отклонениями.

Постепенно внутри цикла вырисовываются линии развития, каждая из которых имеет свой жизненный ритм и свою судьбу. Эти линии не образуют ни единой фактурной закономерности (как в Ариетте), ни определенной логики жанровых преобразований. За маршем (№ 1) идет эфемерный вальс, пласты которого образуют ритмический канон в одну восьмую (№ 2), далее — две более лирических вариации, содержащие имитационные вкрапления, но чуждые контрапунктическим премудростям, затем идут три вариации в духе скерцо (№ 5–7), не забывающие, однако, о полифонических играх голосов, и так далее. Механистичной симметрии, которую можно было бы поставить в упрек некоторым фактурным вариациям (в том числе даже Тридцати двум вариациям *c-moll* Бетховена), здесь нет и в помине; всё развивается спонтанно и непредсказуемо. Тем не менее, скерцозность по мере углубления внутрь цикла становится более гротескной (вариации 21, 22 и 28), лирика — более серьезной, вплоть до включения таких жанров, как хорал и ария *lamento* (вариации 14, 20, 29, 31), полифония — более ученой (от многочисленных имитаций к канону — вариации № 6 и 19, фугетте — № 24, и фуге — № 32). При этом все указанные линии могут переплетаться между собой; интеллектуальное начало, связанное с полифонической работой и смелыми гармоническими экспериментами, проникает и в лирические, и в скерцозные вариации.

Вдобавок ко всему прочему в цикле постоянно присутствует и извечная антитеза «чет и нечет», перфектное и имперфектное деление времени — трехдольность и двудольность, кружение и поступь, вальс и марш (линия маршей тянется от вариации 1 к парным «этюдным» вариациям 16 и 17, бурлескной вариации 22 и несколько траурной вариации 30). Однако двудольность совсем не обязательно связывается с идеей приземленности и строгой симметричности. В хоральной вариации 20 время практически останавливается, а в фуге (№ 32) воинственная энергия рушит всякое представление об изначальной форме темы. Ничто в Вариациях *op. 120* не является однозначным и не может рассматриваться вне контекста целого. Смысл каждой вариации зависит не только от ее принадлежности к одной из сквозных линий развития (или к нескольким сразу), но и от ее непосредственного окружения, которое зачастую является ошеломляюще парадоксальным. Эти парадоксы создают атмосферу иронии, вовсе не исключающей серьезности дискуссии, однако не позволяющей сбиться на сугубо академический тон, который мог бы оказаться губительным для столь огромного цикла.

Ни один, пусть самый подробный анализ, не в состоянии ни исчерпать, ни даже бегло охватить все художественные находки и изыски, имеющиеся в Тридцати трех вариациях. Поэтому остановимся лишь на некоторых, наиболее важных.

Самый интригующий момент в музыкально-смысловой драматургии Вариаций — их таинственная связь с бетховенским лейтмотивом, о котором мы говорили в связи с Ариеттой. Эта связь проявлялась для самого композитора лишь по мере углубления в параллельную работу над Вариациями, Мессой и Ариеттой. Ведь в первых вариациях цикла Бетховен еще не особенно вслушивался в присутствовавшую в теме Диабелли кварто-квинтовую интонацию *c-g, d-g*. Поначалу он властно пытался избавиться от легкомысленно помахивавшего форшлаговым хвостиком затакта и от тривиальности повторяющихся секвенций в обоих коленах темы (такие механические секвенции назывались тогда *Rosalien*). В вариации 1 затакт превратился в торжественный предъем, в вариациях 3 и 4 он оказался лирически распетым, в вариации 5 стал легкой фанфарой, в вариации 6 — яростной трелью. Наконец, словно бы осерчав, Бетховен подверг этот раздражавший его затакт издевательскому эксперименту, построив на нем всю вариацию 9, да еще поместив ее в *c-moll*, что придало ей ворчливо-шутливой и даже чуть инфернальный характер (это, видимо, тоже неспроста; в письмах Бетховена, как уже говорилось, мелькают сравнения Штейнера с Мефистофелем, а фамилия Диабелли обыгрывается на демонический манер — *Diabolus*, то есть Дьявол).

Что касается секвенций, то за борьбу с ними Бетховен принялся не менее решительно, и жажда самоутверждения (еще раз — «генералиссимус»!) сочеталась при этом как с менторской назидательностью по отношению к «малым мастерам» — «унтерофицерам» вроде Диабелли (смотрите, что на самом деле можно сделать из самой избитой последовательности), так и с неистребимой до последних лет любовью к шуткам, розыгрышам и каламбурам.

Следить за этой борьбой гения с обыденностью — одно удовольствие. Уже в вариации 1 Бетховен не оставляет камня на камне от диабеллиевских секвенций, принципиально уклоняясь в глубокие субдоминанты там, где у Диабелли значится проходящая доминанта (изначальное двукратное *F — G* — а превращается у Бетховена в *F — B — a* и *F — d — C*). В дальнейшем он также всячески подчеркивает функциональную разницу двух разделов простой двухчастной формы: гармония во втором обычно изысканнее, чем в первом, отклонения — глубже, аккорды — сложнее, звучания — неоднозначнее. Так, в вариации 5 Бетховен завершает первое колено редкостным в классической музыке отклонением в медианту (*e-moll*), с этой же гармонии начинает второе колено, но в секвенции доходит до *Des-dur* (т. 27), что придает гармонии почти прокофьевский характер.

Ни одна из находок не оказывается забытой и так или иначе всплывает в дальнейших вариациях, но никогда не разрабатывается с унылой методичностью. Это касается не только противопоставления светлых диэзных и сумрачных минорных красок в секвенциях, но и постепенного проникновения

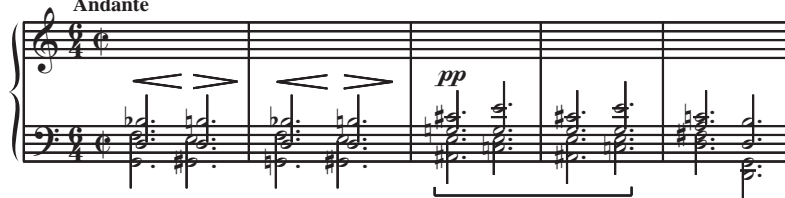
в музыку многозначной звучности уменьшенного септаккорда, на которой внимание фокусируется подчас на несколько тактов (вариация 3, тт. 21–24), нонаккорда, увеличенного трезвучия и других диссонансов. Уровень диссонантности гармонической и фактурной ткани у Бетховена изначально намного выше, чем у Диабелли, хотя это не всегда связано с какими-то патетическими и драматическими моментами. Эта диссонантность отражает сущностную сложность музыкального мироздания Бетховена, внутри которого всякая истина таит в себе множество нюансов и оговорок, способных довести ее до самоотрицания.

Эта парадоксальная логика объединяет вариации 15, 20 и 33, тесно связанные к тому же с лейтмотивом Ариетты, вдруг прорезавшимся во второй половине цикла ор. 120 из-под маскарадных обыгрываний начальной интонации темы Диабелли. Вариация 15, *Presto scherzando*, продолжает подшучивать над темой, однако в первых своих фразах столь разительно напоминает Ариетту, а в заключении первого колена — вариацию 20 (гармония секвенции), что такие совпадения никак не могут быть случайными.

Вариация 20 представляет собой мистическую сердцевину цикла, его святая святых. Царящая здесь божественная тишина становится еще более значимой по контрасту с окружающими «громкими» вариациями 19 и 21. Но эта тишина полна страшного напряжения, подобного мощному силовому полю, изменяющему свойства попадающей под его воздействие материи. Время почти останавливается (двойное обозначение размера — 6/4 *alla breve* указывает на «церковный стиль»); бывший когда-то «белым» C-dur представлен исключительно неустойчивыми гармониями в низком регистре; имитации в начале каждого предложения не складываются ни в канон, ни в фугато — скорее, это мотет или версет, где каждая строка начинается имитацией и заканчивается аккордовым кадансом. Гармония этой вариации не только достигает пределов возможного в классическом стиле, но и переходит эти пределы, ибо здесь есть вещи, совершенно необъяснимые с точки зрения функциональности — а стало быть, иррациональные, чего с классической гармонией до сих пор никогда не случалось.

222

т. 9–13

Andante

Подобное нагромождение диссонансов, да еще с вопиющими переченными, невозможно адекватно истолковать ни в контексте функциональности, ни как следствие линейного голосоведения (подобный случай имелся в знаменитом вступлении к «Диссонантному» квартету C-dur Моцарта), ни при помощи старинных учебников генерал-баса, в которых оговаривались некоторые вольности, забытые впоследствии (вроде задержаний к занятому тону

или пресловутой фуксовой *nota cambiata*, являвшейся брошенным диссонансом). Торжественный мистический сумрак, царящий в вариации 20, напоминает симфоническую прелюдию к *Benedictus* в «Торжественной мессе».

В рамках высокого стиля после такого откровения можно было лишь вознестись вверх, а не спуститься вниз. Однако Вариации на вальс Диабелли устроены не по принципу смысловой пирамиды, а по принципу калейдоскопической спирали. После вариации 20 перевоплощения темы становятся все более контрастными и капризными. Шокирующее впечатление производит соседство мистической вариации 20 и нарочито шутовской вариации 21: в обоих коленах дважды резко меняется темп, размер, динамика и фактура. Кричащая пестрота этих смен вызывает ассоциации с лоскутным костюмом Арлекина или даже с появлением неразлучной пары антагонистов — Арлекина и Пьеро, причем этот Арлекин явственно напоминает разрезвившегося Мефистофеля.

В вариации 22 карнавал продолжается. Тема Диабелли преобразуется в песенку Лепорелло «*Notte e giorno faticar*» из интродукции к «Дон Жуану» Моцарта. Неожиданное цитатное сходство вызывает смех, но юмор Бетховена не ограничивается лишь этим поверхностным эффектом. Во втором колене моцартовский образ подвергается перегармонизации в духе позднего Бетховена: *As — E — C*, причем возвращение в *C-dur* осуществляется путем последовательного «стирания» лишних диэзов. Возможно, самому Моцарту эта шутка бы очень понравилась, ведь он нередко отождествлял себя с австрийским Петрушкой — Гансвурстом, ставя окружающих в тупик нарочито развязными выходками.

223



Маскарадный характер вариаций 21 и 22 отсылает напрямую к «Карнавалу» Шумана, где различные проявления авторского «я» соседствуют с масками итальянской комедии и с музыкальными портретами современников («Шопен», «Паганини»). Возникает, однако, вопрос — а чьи еще образы присутствуют в Вариациях ор. 120 Бетховена?

Из старых мастеров это, прежде всего, постоянные кумиры Бетховена — Гендель и Бах. Пародийность вариации 22 заставляет по-иному взглянуть на другие вариации, не имеющие столь конкретной привязки, но выделяющиеся на общем фоне какой-то особенной стилистикой.

С Генделем, на наш взгляд, могли быть прямо или косвенно связаны вариации 13, 14, отчасти — уже упоминавшаяся мистическая вариация 20. Ни одна из них не является стилизацией, но искушенный любитель творчества Генделя способен уловить странную связь пуантилистической фактуры вариации 13 с началом хора № 7 из оратории «Израиль в Египте» (где изображается постепенно нарастающий каменный и огненный дождь).

224 (a)

Гендель



224 (б)

Бетховен



В той же оратории хор № 8 рисует жуткую картину «тьмы египетской», сходную по радикальности гармонического языка с предельно хроматизированной гармонией в вариации 20.

Что касается вариации 14, то в ней на стиль Генделя указывает лишь ремарка «Grave e maestoso». В общем-то это — плеоназм, тем более, что двойной пунктированный ритм в контексте барочной музыки связывался с обоими понятиями. Но типично генделевский образ спокойного царственного величия трактован здесь с бетховенской самоуглубленностью и колористической утонченностью (тесные аккорды в низком регистре звучат гулко, но тихо, подобно отдаленным колоколам или мерному шуму лесных крон).

Полифонические моменты Вариаций ор. 120 ассоциируются в большей мере с Бахом, чем с Генделем. Вплоть до вариации 24 постоянно мелькают обрывки имитаций и канонов, превращающие некоторые вариации в подобие инвенций, маленьких прелюдий или версет (№ 4, 6, 12, 19). Вариация 24 — настоящая фугетта в старинной двухчастной форме, с правильной реперкуссией, гибким голосоведением и не без премудростей (во втором колене тема проводится в обращении, а под конец — стреттно). Хотя в стилевом отношении она довольно нейтральна, по своему складу она близка к некоторым фугам из баховского ХТК (F-dur I, B-dur II).

Еще сильнее о Бахе напоминает вариация 31, с-moll, написанная в старинном жанре арии *lamento* с ориентацией на медленную сицилиану и с выписанной орнаментикой. Подобные арии нередко встречались в инструментальной музыке Баха, в том числе в «Гольдберг-вариациях» (№ 25).

225 (a)

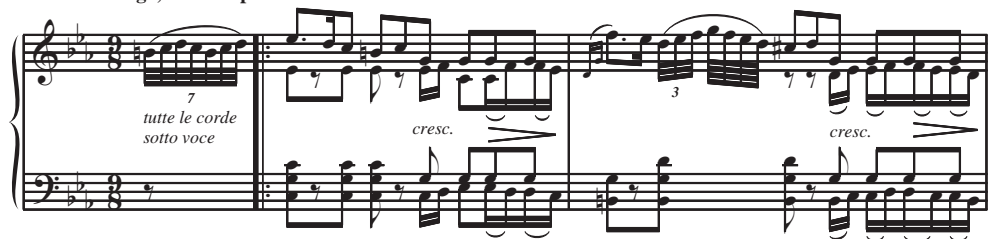
Бах



225 (б)

Бетховен

Largo, molto espressivo



Из баховской арии неожиданно прорастает мелос будущих шопеновских колоратур (тт. 4–5, 9–11). Нечто подобное ранее происходило и в промежуточной теме из Adagio Сонаты op. 106. Барокко и Романтизм встречаются здесь лицом к лицу, практически минуя все промежуточные этапы, что не может не вызывать изумления, хотя реальное объяснение этого феномена коренится в общности жанра и топоса: во всех случаях композиторы (Бах, Бетховен, Шопен) ориентируются на идеал итальянского бельканто. Особняком стоит Моцарт, которому не очень свойственно растворение искреннего сердечного страдания в холодновато-изошренных фиоритурах, но у которого все же встречаются подобные «арии без слов» (Сицилиана *fis-moll* из фортепианного Концерта A-dur № 23).

Фуга Es-dur, следующая за вариацией 31, соотносится с ней примерно так же, как соотносились *Arioso dolente* и fuga в Сонате op. 110. Вопреки сути полифонической форме, тематизм и характер развития в вариации 32 носят совершенно не баховский и даже не генделевский характер. Это — типичная позднелетховенская fuga, совершенно не озабоченная тем, чтобы выглядеть красивой и правильной, хотя использованные здесь приемы говорят о крайней тщательности проработки материала. Фуга, согласно теоретическим воззрениям XVIII века, двойная, с совместной экспозицией двух тем. После экспозиции темы подвергаются всевозможным преобразованиям: проводятся стреттно, с удвоениями (вторая), в обращении (обе), расчленяются (прием *Zergliederung*), и так далее. Тональный план этой фути, в отличие от фути из Сонаты op. 106, не выходит за пределы тональностей первой степени родства. Однако агрессивная энергия главной темы и жесткая линейность второй не имеют ничего общего с пластической гибкостью баховских тем и с нейтральной благообразностью фуг в церковном стиле, сочинявшихся учениками Альбрехтсбергера по определенным рецептам (именно это Бетховен назвал в своем фельетоне про Хаслингера «искусством сотворения музыкальных скелетов»). Эта fuga

воплощает не гармоничный порядок и не торжество академизма, а игру могучих и безликих стихий, угрожающую захлестнуть все устои — недаром, совершив первый круг развития, fuga в т. 117 переходит на новый уровень, представляя в виде вариации на самое себя, но также не собираясь заканчиваться даже после достижения в нижнем голосе тоники (тт. 158–159).

Заклясть эту созидательную, но лишенную всякой человечности, стихию, может только божественная воля, что и происходит в удивительных тактах 160–166, формально служащих связкой между вариациями 32 и 33. Однако с точки зрения классической гармонии здесь совершается настоящее чудо: очень простая с виду, но никогда не встречавшаяся у Гайдна и Моцарта модуляция в однотерцовую тональность через энгармонизм увеличенного трезвучия (Es — e). Ритуальная троекратность аккордового возгласа знакома нам по вступлению Увертюры к «Волшебной флейте» Моцарта, но там гармония оставалась сугубо диатонической, воплощающей незыблемую стабильность. Здесь, напротив, происходит очередная метаморфоза с полной сменой сущности темы. Таинство, как и положено, совершается в полной тишине; звучность падает с *ff* до *pp*, наглядно символизируя рассеивание в воздухе воинственного Es-dur и превращение его в свою противоположность — мягкий, нежный, элегический e-moll (тем самым подводится точка под всеми предыдущими мельканиями e-moll, особенно в первой половине цикла). Басовые ноты этой модуляции представляют собой вариант нисходящего лейтмотива в интервальном и ритмическом увеличении — а начало последней вариации, № 33, наоборот, «сжимает» тот же мотив и заполняет его ласковой терцовой попевкой. При всей фантастичности гармонии, голосоведение на стыке двух вариаций остается классически безупречным.

226

poco adagio

ff *dim.* *p* *più p* *pp*

Tempo di Minuetto, moderato

p grazioso e dolce

Последняя вариация, возвращая нас с космических высот на землю, суммирует, преобразует и гармонизирует всё пережитое: танцевальность (менуэт вместо прежнего вальса), волевою энергетикой (маршевость остается жить в ритмических пунктирах), ученость (сплошь и рядом мелькающие имита-

ции), виртуозность (почти этюдная фактура тт. 34–41), смелые гармонические фантазии (многочисленность случайных знаков, отклонение в Des-dur в тт. 18–19) — и, наконец, ключевой лейтмотив «Кугіе» (т. 42), делающий коду вариации 33 почти неотличимой от коды Ариетты.

В силу своего огромного объема, невероятной композиционной сложности и смысловой многослойности, Вариации на вальс Диабелли никогда не были популярным произведением. Публично их исполняли лишь немногие из выдающихся пианистов (например, Артур Шнабель или Святослав Рихтер). При жизни Бетховена у Вариаций не было вообще никаких перспектив проникнуть на концертную эстраду или зазвучать в музыкальных салонах: любителям они были просто не по силам, а гастрوليрующие виртуозы не взялись бы за эстетически рискованное, изматывающе длинное и непонятное сочинение. Поэтому, хотя Вариации были благополучно изданы Диабелли, они в какой-то мере разделили судьбу поздних вариационных и полифонических циклов Баха — «Гольдберг-вариаций», «Музыкального приношения» и «Искусства фуги», оставшись музыкой для знатоков. Но если у Баха эта оторванность от бытовой основы музицирования диктовалась предельной серьезностью замысла (особенно в двух последних случаях), то у Бетховена сам замысел, как мы видим, изначально носил отнюдь не абстрактно-философский, а карнавальный характер: показать этим венским «феакам», кто есть кто, одновременно запечатлев все возможные образы своей эпохи (эпоха же Бетховена простиралась от игранного в ранней юности Баха до венских вальсов 1820-х годов). Однако Вариациям ор. 120 не суждено было превратиться в большой музыкальный фельетон: замысел быстро перерос начальные рамки и превратился во всеобъемлющую концепцию, объединяющую поздние сонаты и ведущую дальше — к поздним квартетам.

После этого Бетховен имел полное моральное право закрыть свой рояль. Его миссия была завершена, и если трудно себе представить сонату, которая могла бы достойно последовать за ор. 111, то вообразить себе вариации, равновеликие ор. 120, было в тот исторический момент вообще невозможно (в фортепианной музыке произведением сравнимого масштаба оказались лишь «Симфонические этюды» Шумана).

Тем не менее, прощание Бетховена с фортепиано продолжалось не только в крупных, но и в малых жанрах, где он вроде бы снисходительно уступал вкусам новой эпохи и дружелюбно протягивал руку ранним романтикам, однако все-таки оставался самим собой.

БАГАТЕЛИ

В творчестве венских классиков фортепианные миниатюры не играли той роли лирического дневника или «страничек из альбома», фиксировавших мимолетные тонкости душевных движений и внешних впечатлений, какую

они приобрели в эпоху романтизма. Либо пьесы классиков не были столь уж миниатюрными (отдельные рондо и фантазии), либо носили откровенно развлекательный характер (циклы танцев, как Шесть экосезов WoO 83), либо действительно сочинялись для чьих-то альбомов и не претендовали на художественную значительность, хотя и были отмечены чарующим своеобразием (у Бетховена это, в частности, рондо a-moll WoO 59, известное под названием «К Элизе», ранняя пьеса «Весело — Грустно» WoO 54 и др.).

Фортепианная миниатюра во многом повторила судьбу Lied. В XVIII веке песни часто публиковались сборниками, но не составляли циклов — циклы как законченное художественное целое появились лишь в XIX веке у Бетховена и у Шуберта. Инструментальные пьесы стали объединяться в циклы примерно тогда же, и по творчеству Бетховена заметно, как этот процесс развивался в сторону углубления внутренних взаимосвязей, превращавших такой цикл из сборника в единый поэтический текст.

Бетховену принадлежат три опуса багателей для фортепиано. **Семь багателей ор. 33** — сочинение раннее; цикл был опубликован в 1803 году, но включал пьесы, написанные за несколько лет до этого. Все они очаровательны, и все опираются на определенные жанровые прототипы: галантный романс (№ 1, 3), скерцо (№ 2, 5, 7), Lied или лирическую арию декламационного склада (*parlante* — № 4 и 6). Никакой явной заботы о стройном тональном плане здесь не просматривается: Es — C — F — A — C — D — As; и характеры пьес, и их тональности выстроены по принципу контраста, хотя заключительная багатель в темпе Presto выполняет роль эффектного финала в том случае, если пьесы будут исполняться подряд.

После публикации ор. 33 Бетховен иногда создавал фортепианные миниатюры по разным поводам; часть из них записывалась в альбомы и дарилась на память, часть осталась в эскизах. Большинству из них композитор не придавал никакого значения, но некоторые нравились ему самому, и однажды у него возникла идея объединить их под одной обложкой.

Так появились **Одиннадцать багателей ор. 119**, представлявшие собой чрезвычайно пестрое собрание. Некоторые пьесы (№ 1–5) восходили к раннему периоду (от конца 1790-х до 1804 года), остальные были сочинены в 1820–21 годах. Даже автографы существовали отдельно: окончательно отшлифованные в ноябре 1822 года ранние пьесы № 1–6 составили одну часть сборника, а поздние пьесы № 7–11 — вторую, до 1858 года находившуюся во владении пианиста и композитора Фридриха Штарке, который и являлся их заказчиком. Именно эта вторая часть ор. 119 была напечатана в 1821 году в составе «Венской фортепианной школы» Штарке. Бетховен не случайно с такой готовностью отозвался на предложение предоставить несколько пьес для этого издания: в 1820-е годы проблемы фортепианной педагогики очень живо его занимали в связи с музыкальным обучением племянника Карла, и потому он сам был кровно заинтересован в том, чтобы начинающие пианисты располагали современным и высокохудожественным репертуаром.

Опубликовать все одиннадцать пьес удалось Бетховену отнюдь не сразу. Поначалу он предложил их лейпцигскому издателю К. Ф. Петерсу, но тот после длительных раздумий счел багатели недостойными имени Бетховена: «Они меня чрезвычайно удивили, — писал Петерс композитору 4 марта 1823 года, — я давал многим играть их, но ни *один человек* не желал поверить, что их написали *Вы*. Да, я и вправду просил мелочей, однако эти оказались слишком уж мелкими. К тому же большинство из них так легки, что не годятся для продвинутого исполнителя, а начинающий столкнется в них со слишком трудными для себя местами. Должен, помимо прочего, признаться Вам, что они обманули мои ожидания. В № 1, 3 и 5 кое-что есть, но прочие совсем не годятся. Может быть, я ждал слишком многого, поскольку представлял себе милые и аккуратные [niedlich] вещицы, которые, не содержа особых трудностей, будут по-настоящему приятными [freundlich] и изысканными [ansprechend]; то есть краткими пьесами, в которых художник способен показать, что он может делать эффектными даже мелочи, и т. д. Дабы избежать недоразумений, скажу, что я никогда не напечатаю эти пустячки, а скорее предпочту лишиться уплаченного за них гонорара. <...> Первая причина этого — то, что я не хочу подвергать себя опасности быть заподозренным в том, будто я совершил подлог и ложно предположил *Ваше имя* этим *мелочам*, поскольку никто не поверит в принадлежность этих пьесок прославленному Бетховену»⁹¹.

Петерс просчитался. Другие издатели оказались настроенными не столь критично и охотно купили этот сборник. В конце 1823 года Багатели ор. 119 вышли в свет в Париже у Морица Шлезингера; тогда же появилось лондонское издание Клементи, а через год — венское (фирма «Зауэр и Лейдесдорф») — стало быть, еще при жизни Бетховена Багатели ор. 119 пользовались спросом. Рецензия А. Б. Маркса на первое издание была весьма благоприятной; критик даже находил в этих миниатюрах нечто общее с сюитами И. С. Баха⁹². Высокое мнение Маркса о Багателях было созвучно аннотации, помещенной Штарке в его фортепианной школе: «эти пьесы, скромно названные самим Бетховеном *Kleinigkeiten*, в высшей степени поучительны для играющего, так как требуют полного проникновения в дух сочинения»⁹³.

Что же в Багателях ор. 119 могло вызвать столь разноречивые оценки — от оскорбительного неприятия до утонченных похвал? Вероятно, в первую очередь, их стилистическая пестрота, а также усиливающееся во второй половине сборника ощущение недосказанности каждой пьесы, делающее почти бессмысленным ее исполнение вне контекста. Багатели ор. 119 — это почти эскизы, едва приведенные в порядок, причем автор как будто даже бравирует их фрагментарностью, и эта тенденция к концу опуса лишь нарастает. Создается парадоксальная ситуация: сборник, изначально не задумывавшийся как единое целое, способен существовать только в виде цикла; иначе его части утрачивают смысл. Внутри этого своеобразного цикла проходит череда разнообразных стилей от добротного XVIII века (№ 1) до откровенного романтизма

⁹¹ BG. № 1604.

⁹² Căcilă 1824. S. 140–144; BAMZ 1824. S. 128–129.

⁹³ Цит. по: Копчевский 1969. С. 3.

(№ 9), а также панорама простых, но всякий раз индивидуально трактованных форм (лишь № 1 написан в сложной трехчастной форме с трио).

Особенно выделяются своей оригинальностью пьесы № 7–11, написанные для школы Штарке, но носящие совсем не дидактический характер. Это настоящий поздний Бетховен со всеми его прозрениями в будущее, диалогами с прошлым, иронией и лирическими откровениями. Совершенно удивительна пьеса № 7 (C-dur) с ее «сюрреалистическими» сочетаниями несочетаемого и разомкнутой формой с мощным «взрывом» в конце; по экспериментальности гармонии и музыкального языка эта багатель достойна встать в один ряд с некоторыми из Вариаций ор. 120. Соседствующая с ней пьеса № 8, также C-dur, выглядит более скромной, однако родство с Вариациями здесь еще очевиднее: та же форма, тот же мелодический рисунок в кадансах, та же гармоническая логика (но без «дешевых» диабеллиевских секвенций). Кстати, гармония и фактура начальных тактов пьесы, возможно, были откликом на параграф из трактата К. Ф. Э. Баха, выписанный Бетховеном в его преподавательских конспектах: «Медленная модуляция по полутонам, при которой встречается наша [увеличенная] квинта, сопровождается трехголосно»⁹⁴. Словно бы оспаривая этот тезис, Бетховен показывает, как можно осуществить ту же идею в правильно четырехголосии.

227 (a)

К. Ф. Э. Бах

Adagio



227 (б)

Бетховен

Moderato cantabile



Чрезвычайной тонкостью и поэтичностью отличается последняя пьеса сборника, № 11 (B-dur), в которой непрерывно развивающаяся мелодия складывается из фрагментов и потому «забывает» о репризе, а изначальная Lied в квартетной фактуре превращается в последних тактах в молитву-хорал. Эта пьеса предвосхищает некоторые миниатюры Шумана («Поэт говорит» из «Детских сцен») и Чайковского («Утренняя молитва» из «Детского альбома»), хотя ее прозрачная глубина вряд ли рассчитана на детское восприятие.

Багатели ор. 119 свидетельствуют о том, что во взглядах Бетховена на пьесы малого жанра (Kleinigkeiten) произошли явные перемены, отнюдь не во всем соответствовавшие веяниям, сложившимся после 1815 года в поэтику

⁹⁴ Bach 1753/1762. Bd. 2. S. 65.

бидермейера. Издатель Петерс в своем письме высказывал именно бидермейеровские требования к мелким пьесам: они должны быть «милыми», «приятными», «аккуратными», «нетрудными», но притом не «пустыми», умеренно «эффектными», и т. д. Эти понятия еще можно отнести к ор. 33, но не к ор. 119, особенно № 7–11, и тут Петерс был по-своему прав. Однако правы были также Маркс и Штарке, сумевшие услышать в этих пьесах не «приятность», а высокую изысканность, утонченность, умудренность и поучительность не дидактического, а духовного свойства.

В следующем своем опусе багателей Бетховен сохранил все эти качества, избавившись притом от свойственной ор. 119 стилистической пестроты и эскизной фрагментарности. Результатом поисков мастера стал бесспорный шедевр, обозначенный им самим как «цикл мелочей» («Zyklus von Kleinigkeiten»).

Шесть багателей ор. 126 сочинялись в конце 1823 года, то есть уже после завершения Вариаций ор. 120, а опубликованы были на Пасху 1825 года. Таким образом, хотя каждая из пьес цикла является миниатюрой, все вместе они составляют последнее крупное и художественно значительное произведение Бетховена для фортепиано.

Звенья цикла объединены, прежде всего, стройным тональным планом: G — g — Es — h — G — Es. Нетрудно заметить, что тоники расположены по звукам увеличенного трезвучия — для классической музыки это явление совершенно новое, хотя тональные планы, основанные на терцовых цепочках, встречались и раньше (например, в ранних танцевальных сюитах и в Вариациях ор. 34). Однако в поздних бетховенских произведениях увеличенное трезвучие как особая краска и как интригующий своей функциональной многозначностью феномен играет особую роль, о чем мы уже говорили в предыдущей главе. Объективно это — шаг в сторону романтической гармонии, свидетельствующий вместе с тем о кризисном состоянии гармонии классической. Но Бетховен в данном случае не рассматривает увеличенное трезвучие как «окно» в фантастический или потусторонний мир, а трактует его сугубо конструктивно. Более того, принцип увеличенного трезвучия сочетается здесь с классическим принципом ладового дуализма: *maggiore* — *minore*. Одноименные мажор и минор сталкиваются и в соседних пьесах, № 1 и 2 (G — g), и внутри одной пьесы, № 4 (h — H). Поэтому мажорный мир ор. 126 оказывается наполненным также и по-бетховенски резкими контрастами, а не только изысканными полутонами.

Багатели ор. 126 демонстрируют виртуознейшее мастерство композитора в индивидуальной трактовке типовых форм. Если в ор. 33 Бетховен не слишком заботился об этой проблеме, а в ор. 119 сочетал вполне стандартные решения с абсолютно уникальными (№ 7), то в ор. 126 найден идеальный баланс между узнаваемой основой — простой или сложной трехчастной формой — и ее неповторимой модификацией. Варьированные и динамизированные репризы придают простой трехчастной форме разомкнутый характер (№ 1, 2, 3); внутри этой формы может помещаться миниатюрная соната, да еще и с редчайшей у Бетховена субдоминантовой репризой (№ 6); реприза может

носить, напротив, убывающий характер, словно истаивая в воздухе (№ 5) — или совсем исчезать, превращая задуманную трех-пятичастную форму АВА-ВА в нигде больше у классиков не встречающуюся сложную двойную двухчастную — АВАВ (№ 4).

Каждая из пьес настолько замечательна, что заслуживает отдельного аналитического этюда, но мы ограничимся лишь некоторыми наблюдениями. Багатели № 1, 3 и 5 выстраиваются в линию одухотворенных пантеистических пасторалей, в которых растворены как далекие воспоминания о XVIII веке (в № 1 — через скрытый жанр менуэта, в № 5 — через собственно пасторальный топос с его бурдонами и параллельными терциями), так и новое, предельно субъективное восприятие природы, свойственное самому Бетховену и ранним романтикам. Драматические образы объединяют багатели № 2 и 4, однако если первая из них — «маленькая трагедия», то вторая — скорее мрачноватая шутка.

Пьеса № 2 содержит миниатюрную квазисонатную экспозицию (период из трех предложений — опять-таки редкая у классиков структура), краткий эпизод, ход-разработку основного мотива — и яростно искаженную, не похожую на самое себя репризу, приводящую к гибели как главной темы (ее заменяют отчаянные вопли на очень жестких гармониях), так и мажорного образа побочной. Ни в одной из «больших» поздних сонатных форм Бетховена мы не встретим столь откровенно катастрофической развязки, однако миниатюрные размеры этой пьесы, а также предусмотренные повторения обоих разделов, как в раннеклассической сонате, не позволяют воспринимать заключенный здесь объективный трагизм с должной психологической остротой.

Демоническая мрачность багатели № 4, h-moll, опосредуется жанром и топосом (жанр — старинное бурре, топос — скерцо). Отсылки к барочной музыке (нелюбимая классиками тональность h-moll, ритмика бурре, мелкие имитации и контрапунктические перестановки, тональный план, построенный по принципу «обхода» родственных тональностей) соседствуют с очень смелыми находками, открывающими пути в романтизм, причем уже не ранний, а скорее зрелый и чуть ли не поздний. Акцентирование тритоновых сопряжений в серединах первой и второй частей пьесы (а тритон издавна считался «дьяволом в музыке»), необычный тональный и звуковой колорит второй части (H-dur), ее «смещенная» ритмика и убывающая динамика — всё это было немислимо не только в музыке XVIII века, но даже и в более ранних пьесах самого Бетховена.

Пределов формальной и смысловой изощренности Бетховен достигает, однако, в последней багатели. Она обрамляется шумным ригурнелем Presto, служащим здесь своего рода театральным занавесом, из-за чего нежнейшая лирика основной части пьесы приобретает целомудренную условность. Как замечал Г. фон Бюлов, «подобный контраст (веселая прелюдия к меланхолической песне) встречается часто в народных мелодиях, как в романских, так и в славянских, в частности, в жанре серенады, к которому можно причислить и настоящую пьесу»⁹⁵. Однако в этой багатели нет ничего общего с безыскуснос-

⁹⁵ Бетховен 1969. С. 57, коммент.

тью бытового жанра. Простая трехчастная форма трактована как микросоната с отчетливым контрастом главной, побочной и заключительной партий (каждая — по 6 тактов), настоящей разработкой, субдоминантовой динамизированной репризой и развернутой кодой. Чрезвычайно изысканны метrorитмические структуры (они симметричны, но не квадратны: 3+3, за исключением единственного двухтакта перед репризой), гармония (например, в «побочной теме» использована дорийская субдоминанта), фактура. Колористическая трактовка фортепиано включает в себя почти ударную звучность ритурнеля, романтический «плавающий» звук главной темы, клавишинно-гитарные россыпи заключительной, таинственный гул басового тремоло в начале репризы, страстную «скрипичную» кантилену побочной и «pizzicato» басов в заключительной партии.

228

главная партия ————— побочная —————

Andante amabile e con moto

заклучительная —————

Тонально и в какой-то мере тематически эта багатель незримо связана с циклом «К далекой возлюбленной», что, возможно, проливает дополнительный свет на поэтическое содержание всего последнего «цикла мелочей».

Между этими циклами, вокальным и фортепианным, существуют и другие аналогии. Оба они стоят прямо на пограничной черте, отделяющей классическую эпоху от романтической. Подобных циклов никто из предшественников Бетховена не создавал, однако и циклы его последователей также были не такими или не совсем такими (достаточно сравнить Багатели op. 126 с мендельсоновскими «Песнями без слов» или с шумановскими программными циклами).

Фортепианное творчество Бетховена, начавшееся штюрмерским самоутверждением (боннские Вариации на марш Дресслера и Сонаты WoO 47; венские Сонаты op. 2) завершилось большим стилистическим карнавалом Varia-

ций на вальс Диабелли и лирическим постскриптумом Багателей ор. 126. Если на ранних стадиях развития своего стиля композитор словно бы сражался с поэтикой классической камерной музыки и с салонной природой венского «пианофорте», стремясь превратить его в носителя идей героической эпохи, то в самых поздних сочинениях фортепиано трактуется уже просто как некий инструмент — средство выражения авторских мыслей, простирающихся далеко за пределы материального мира. Здесь Бетховен уже не сражается с косной материей, будь то фортепианная механика или пианистический аппарат, а как бы вообще не обращает на нее внимания.

Остается сделать последний шаг: отбросить эту материю, уйти в другой звуковой мир, где не нужно требовать пения от непоющего инструмента, не нужно пытаться охватить пальцами двух рук весь звучащий диапазон со всеми промежуточными стадиями, и не нужно думать о том, как выстроить аккорд, чтобы в нем не было «пустот», «провалов» и «кричащих» голосов.

Этот шаг был сделан Бетховеном в поздних квартетах, где стало возможным дополнить и досказать то, что было вроде бы с исчерпывающей полнотой выражено в последних фортепианных сонатах, вариациях и багателях.

ГЛАВА 13

Симфония и Месса

Если фортепианное творчество Бетховена поздних лет можно рассматривать как своего рода «вещь в себе», как «искусство для искусства», изначально не рассчитанное на концертное бытование и шумную популярность, то о последних крупных симфонических произведениях, «Торжественной мессе» и Девятой симфонии, этого сказать никак нельзя. Напротив, они адресованы в буквальном смысле всему человечеству, хотя оба этих грандиозных звуковых полотна отнюдь не легки для массового восприятия. Даже профессиональные музыканты обычно не слишком хорошо представляют себе музыку «Торжественной мессы», а из Девятой симфонии широкие слои публики знают лишь «тему Радости», превратившуюся в звуковую эмблему, почти никак не связанную с самим произведением.

Месса и Симфония стали двуединым духовным и идейным завещанием Бетховена, итоговым и почти исчерпывающим публичным выражением его философского, религиозного, политического и нравственного кредо. Поэтому мы еще раз вернемся к проблеме «художник и эпоха», причем поначалу не на самом высоком, а на почвенном, почти бытовом уровне. Кто были те люди, для которых Бетховен писал Девятую симфонию и «Торжественную мессу»; как он чувствовал себя среди них; почему у него в 1820-х годах возникла потребность не просто самовыразиться, как в сонатах или квартетах, но обратиться с неким воззванием к обществу — ответы на подобные вопросы нельзя вычитать непосредственно из партитур. Придется обратиться к свидетельствам и документам.

РАЗГОВОРНЫЕ ТЕТРАДИ

В отличие от более ранних периодов жизни Бетховена, изобилующих лакунами и загадками, сохранившиеся документы за 1820-е годы позволяют воссоздать достаточно подробную летопись его «трудов и дней». Основными источниками этой воображаемой летописи являются письма и разговорные тетради, причем оба рода текстов хорошо дополняют друг друга (благодаря упоминаниям в разговорных тетрадях некоторые недатированные письма удастся датировать с точностью до дня и рельефно восстановить их контекст). Кроме того, сопоставления с другими источниками — мемуарами и письмами современников, заметками в тогдашней прессе — позволяют расцветить картину еще более яркими и живыми красками.

Что касается разговорных тетрадей, то в них, разумеется, имеются существенные пробелы. В этом отчасти повинен Шиндлер, который, по собственному признанию, перед тем, как продать в 1846 году имевшиеся у него архивные материалы Королевской библиотеке в Берлине (ныне SBB), просто уничтожил множество тетрадей якобы по сугубо цензурным соображениям, поскольку они, в частности, содержали «чрезвычайно грубые и разнузданные выпады в адрес церкви и кронпринца»¹. Впрочем, размеры вандализма Шиндлера, приведенные в тейеровской биографии Бетховена (из якобы имевшихся первоначально примерно 400 тетрадей уцелело лишь 139, не считая разрозненных листков) ныне подвергаются сомнению: некоторые исследователи склонны думать, что Тейер мог слышаться и принять за числительное «400» (vierhundert) похожее по звучанию словосочетание «намного более ста» (viel über hundert)².

Картина будет полнее, если привести точные цифры:

1818	одна тетрадь
1819	4
1820	11
1821	ни одной
1822	2
1823	33
1824	28
1825	20
1826	28
1827	11 ³

Если исходить из существующих цифр, в среднем должно было бы остаться как минимум по 25–30 тетрадей за год. Допустим, это количество могло быть заметно меньшим в 1818 году, когда Бетховен еще не совсем привык к новому способу общения с окружающими, и в 1827-м, когда беседы могли вестись лишь до марта, причем, по мере угасания сил Бетховена, они становились всё короче и отрывочнее. Стало быть, по самым скромным подсчетам, количество тетрадей за неполные 10 лет должно было бы приближаться к 250–300, а вероятнее, заметно превышать 300 (в этом случае цифра 400 не выглядит преувеличением). Между тем, как мы видим, 1821 год не представлен, а другие годы — очень фрагментарно. Списать эти необъяснимые лакуны только на пресловутую неаккуратность Бетховена вряд ли возможно (иначе непонятно, почему, например, исчезли одни и уцелели другие тетради за тот же период). Скорее всего, Шиндлер не только цензурировал содержимое тетрадей, но и сводил счеты с друзьями и близкими Бетховена, выставляя себя, напротив, преданнейшим служителем и учеником мастера (отсюда — многочисленные сфальсифицированные записи, внесенные им в тетради *post factum*).

¹ Цит по: TDR IV. S. 152; BKh 1. S. 7–8.

² Marston N. Konversationshefte // BKh. S. 200.

³ BL. S. 415. Некоторые тетради приходятся на декабрь — январь; в приведенной здесь таблице они отнесены к следующему году.

Шиндлер продал имевшиеся у него тетради Королевской библиотеке в 1846 году, и очень долго никто из исследователей не решался вплотную заняться этим интереснейшим, но чрезвычайно трудным материалом. Лишь начиная с 1924 года появились отдельные выборочные издания тетрадей и исследования, посвященные их содержанию. В 1951 году разговорные тетради были похищены недобросовестным сотрудником из Немецкой государственной библиотеки и перевезены в Западный Берлин. После длительного международного разбирательства они были возвращены на место, и после этого в бывшей ГДР сочли делом чести осуществить полное научное комментированное издание этих документов. Однако чрезвычайно трудоемкое дело затянулось на много лет. С 1969 по 2001 год вышло 11 томов из запланированных 12-ти. Состав ученых, работавших над томами, постепенно менялся; «костяком» группы оставались К.-Х. Кёлер, Г. Герре и Д. Бек; другие специалисты привлекались по ходу работы. Ведь требовалось не просто расшифровать порою очень неразборчивые записи, но и идентифицировать почерки всех собеседников Бетховена, датировать каждую тетрадь и прокомментировать упоминающиеся в ней имена, события и реалии.

Издание разговорных тетрадей проливает совершенно новый свет на эти уникальные исторические документы, не имевшие жанровых аналогов в тогдашней культуре и отчасти сравнимые лишь с нынешними форумами и блогами в интернете (с той разницей, однако, что Бетховен не выставлял их на всеобщее обозрение). Тетради фиксировали все контакты Бетховена с окружающими людьми, очерчивали круг интересовавших его публикаций (выписки объявлений из газет, даты театральных спектаклей, сведения о тех или иных изданиях, цитаты из книг и журналов). Они служили и записными книжками (перечни предстоящих дел, наброски текстов писем и музыкальных мыслей), и даже личным дневником (таких записей, правда, мало, но все же они имеются). В них можно найти всё, что угодно: откровенные разговоры о политике, обсуждение музыкальных, театральных и литературных новинок или, напротив, классических произведений; сплетни, анекдоты, нелюбезные характеристики различных персонажей; списки покупок, цены на товары, врачебные рекомендации, и т. д. Читать разговорные тетради подряд чрезвычайно поучительно для любого, кто пожелает составить себе представление о Вене 1820-х годов — и, конечно, для всякого, кто хочет лучше понять Бетховена — человека.

Образ замкнутого в себе, хмурого, нелюдимого, никем не понятого и совершенно одинокого стареющего гениального музыканта — это миф, созданный романтиками (начиная с В. Ф. Одоевского) и вдохновленный, вероятно, некоторыми особо пронзительными страницами его поздних произведений вроде *Arioso dolente* из Сонаты op. 110. Разговорные тетради рисуют другого Бетховена: общительного экстраверта, интересующегося всем на свете, включая популярные статьи и книги об астрономии⁴ и опыты по применению

⁴ См.: ВКх 1. S. 42 (упоминаются лекции по акустике и метеоритной массе Э. Хладни с примечанием Бетховена: «Хорошо бы с ним побеседовать»); S. 235 (знаменитая кантовская цитата: «Звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас» из

электричества в медицинских целях⁵; человека достаточно компанейского и знающего толк в дружеских застольях; обладателя острого чувства юмора, способного и пошутить, и получить удовольствие от шуток окружающих. Его холерический темперамент никуда не делся, однако проявлялся отнюдь не только в яростных вспышках гнева, но и в живой реакции на всё, происходившее вокруг. Венские сплетни, анекдоты, забавные словечки, возмутительные выходки цензуры, — всё это интересовало Бетховена и в изобилии поставлялось ему собеседниками.

Создается впечатление, что бетховенские музыкальные и словесные тексты этих лет образуют два почти не пересекающихся потока, что, собственно, и позволило нам анализировать поздние сонаты почти в отрыве от житейского фона, к которому они действительно не имели, да и как бы не желали иметь никакого отношения. Музыка говорила о катастрофе, о закате целого мира, о его неудержимом уходе в историю и вечность, а реальная повседневная жизнь текла сама по себе и вовсе не выглядела столь уж трагической. Повседневные неурядицы, хлопоты о племяннике, конфликты с прислугой — всё это никак не соответствовало сверхвысокому уровню духовного и эмоционального напряжения, зафиксированного на страницах поздних сонат чутким сейсмографом души великого художника.

Нельзя сказать, что высокому искусству на страницах разговорных тетрадей не находилось места — напротив, рассуждений об этом довольно много. Люди ведь шли к Бетховену не затем, чтобы просто попить с ним пива либо кофе и посудачить о свежих сплетнях. Их интересовало его мнение о старых и новых мастерах (Бахе, Генделе, Моцарте, Керубини, Россини, Вебере), о литературе (вплоть до таких тонкостей, как разные способы перевода гомеровских гекзаметров⁶), о философии и эстетике. Более того, невозможно упрекнуть собеседников Бетховена в равнодушии к его позднему творчеству или в филистерской ограниченности суждений. Когда композитор был «в ударе», собеседник внушал ему доверие, а обстановка позволяла высказываться пространно и свободно, разговоры могли принимать и очень смелый характер — о том, что именно мог говорить Бетховен, отчасти свидетельствуют мемуары, где его мысли цитируются дословно или почти дословно. И все-таки даже в таких случаях создается впечатление, что Бетховен ни с кем из собеседников не раскрывается полностью, лишь реагируя на их реплики, но не задавая тон разговору: для него важнее — сокровенное и неизъяснимое. И кажется весьма символичным, что голос Бетховена в этом разноречивом ансамбле почти не слышен. От современников его отъединяла не только глухота. Он действительно существовал наособицу, хотя и был почти постоянно окружен людьми.

статьи Й. Литрова «Космологические наблюдения»); ВKh 2. S. 265 («Астрономия для юношества»).

⁵ «Электровибрационные механизмы», неоднократно упоминаемые в разговорной тетради (ВKh 1. S. 32, 64 etc).

⁶ ВKh 9. S. 216–217.

К числу собеседников Бетховена принадлежали, конечно, в первую очередь, ближайшие родственники. Таковыми были племянник Карл и брат Иоганн. Отношения с ними обоими складывались неровно, но по разным причинам. Иоганн, напрочь лишенный какого-либо художественного чутья и привыкший всё измерять только деньгами, вызывал у старшего брата странное смешанное чувство фамиллярности, отчужденности, нескрываемого презрения и в то же время жалости, словно к неизлечимому калеке (ведь душевная и эстетическая глухота — тоже своего рода уродство). В письмах к нему Бетховен демонстративно избегал простого немецкого обращения «брат» («Bruder»), постоянно заменяя его насмешливыми разноязычными вариантами (латинское «Frater», итальянское «Fratello») или каким-то образом трансформируя (труднопереводимое ироническое Bruderé), а то и снабжая совершенно уничижительными довесками: «брат-Каин» и «псевдобрат». Возможно, что рассказанный Зейфридом анекдот о послании Иоганна, гордо подписанном «владелец имения» («Gutsbesitzer»), и ответном послании Людвигу, еще более гордо назвавшего себя «владельцем мозгов» («Hirnbesitzer») — чистая правда, хотя ни одного из этих писем не сохранилось⁷. Зато сохранилось письмо Бетховена к брату, где высказывается крайне нелестное мнение о месторасположении пресловутых мозгов Иоганна⁸ — следовательно, вопреки очевидному благополучию брата-аптекаря, никаким моральным авторитетом у Людвигу он не пользовался. Корыстолюбие Иоганна добавляло горечи в их взаимоотношения: богатый брат помогал деньгами более бедному только в долг, и считал возможным вмешиваться в его творческие планы, советуя, что писать, а чего не писать (писать же следовало то, за что хорошо платят). Людвиг, со своей стороны, позволял себе почти нецензурные грубости в адрес жены и падчерицы Иоганна. Однако, невзирая на все эти трения, ни один из столь несхожих братьев никогда не помышлял о разрыве родственных отношений. Видимо, они все-таки были друг другу нужны и по-своему, скрепя сердце, друг к другу привязаны.

Подраставший племянник Карл (он родился, напомним, в 1806 году) заметно превосходил Иоганна и интеллектом, и эрудицией, и человеческим обаянием. С ним Бетховен в 1820-х годах уже мог говорить и о музыке, и о театре, и об античной словесности, поскольку мальчик изучал древние языки, и даже о политике (судя по его высказываниям, Карл считал себя религиозным вольнодумцем и йозефинистом). Конечно, суждения подростка не могли быть ни глубокими, ни оригинальными; нередко он подстраивался под вкусы дяди или просто развлекал его милой болтовней о том и о сем. Выработав каллиграфический почерк и неплохо освоив французский и затем английский языки, Карл в 1820-х годах помогал дяде вести переписку с издателями и меценатами (в частности, с Н. Б. Голицыным), нередко превращая дядины «непричесанные» наброски писем в аккуратные деловые послания (потому, например, в нынешних научных изданиях тексты, подписанные Бетховеном, но написанные

⁷ Seyfried 1832. S. 15. Тот же анекдот поведал еще в 1824 году И. А. Штумпф (см.: Kerst II. S. 93), который, вероятно, узнал об этом от самого Бетховена.

⁸ BG. № 1846.

рукой Карла, в комментариях сопровождаются текстами собственноручных черновиков Бетховена — разница в тоне и стилистике иногда очень ощутимая, хотя содержание документов совпадает). Общение с племянником вовсе не было бессодержательным и не сводилось лишь к семейным и бытовым вопросам, хотя их доля, разумеется, была очень велика. Но утолить потребность Бетховена в понимающем собеседнике-друге Карл не мог — слишком несоразмерен был масштаб их личностей, жизненный опыт и уровень духовных запросов.

Такого задушевного друга возле Бетховена в те годы вообще не было, и эта необходимая, но никому по отдельности не посильная роль наперсника, оппонента, адепта и сподвижника оказалась распределенной между различными людьми, каждый из которых привносил в общение что-то свое. С кем-то Бетховен обсуждал преимущественно житейские и деловые вопросы, не стесняясь превращать таких людей в «бесплатных секретарей» (Франц Олива, затем Шиндлер) и разного рода помощников и консультантов. Ранее такими добровольными помощниками были барон Цмескаль и госпожа Штрейхер; в 1820-х годах, помимо Шиндлера и Оливы, ими по очереди или одновременно являлись Карл Йозеф Бернгард, Карл Фридрих Петерс (полный венский тёзка лейпцигского издателя), Карл Хольц, а иногда — Тобиас Хаслингер.

С ними же, но порой и с другими людьми, он обсуждал вопросы политики, искусства и религии. Самые интересные беседы по этому поводу происходили с Карлом Черни, Морицем Шлезингером, Францем Грильпарцером, Кристофом Куффнером. Если добавить сюда свидетельства из мемуарной литературы, то можно также вспомнить чрезвычайно содержательные встречи с Фридрихом Рохлицем, Иоганном Андреасом Штумпфом и Людвигом Рельштабом. Нелишне заметить, что почти ни с кем из собеседников, кроме брата и племянника, Бетховен не общался на «ты»: исключение составляли друг детства Стефан фон Брейнинг, несколько эксцентричный журналист и композитор Август Фридрих Канне, и давний приятель Иоганн Непомук Гуммель, посетивший Бетховена в марте 1827 года.

Даже перечисленные здесь имена, к которым можно добавить и другие, имеющиеся в письмах Бетховена (Гёте, Цельтер, Керубини), в разговорных тетрадах (Шуппанциг) и мемуарах (Россини, Вебер), никак не позволяют сделать вывод о полной погруженности стареющего Бетховена в удручающе приземленную мелкобуржуазную и едва ли не филистерскую среду. Даже если большинство постоянных собеседников и адресатов Бетховена не являлись гениями, равными ему или сопоставимыми с ним, это были весьма интересные, одаренные, образованные и самостоятельно мыслящие люди, составлявшие показательный срез тогдашнего интеллигентного общества. По крайней мере, с ними Бетховен говорил на одном языке и разделял примерно те же взгляды.

Обращает на себя внимание резкое сокращение контактов с представителями аристократии, что тоже, конечно, не случайно. Самым титулованным из собеседников и адресатов Бетховена являлся эрцгерцог Рудольф, отношения с которым, вопреки обоюдной симпатии, никак не могли носить истин-

но дружеский характер — слишком уж многое разделяло ученика и учителя. В письмах Бетховена к Рудольфу встречаются и пронизательные суждения об искусстве, и откровенные жалобы на жизненные тяготы, и всевозможные (впрочем, не выходящие за рамки приличий) шутки — но при этом всегда присутствует ощущение тщательно соблюдаемой дистанции.

Из прежних меценатов в окружении Бетховена остались граф Мориц Лихновский — «белая ворона» в собственной семье, имевший дерзость жениться на певице, и Цмескаль, над баронским титулом которого Бетховен всегда посмеивался («Ваше Цмескаличество», «барон-золотарь» и прочее). В круг хороших знакомых входил также граф Мориц Дитрихштейн, курировавший императорскую капеллу и носивший в 1819–1826 годах титул «придворного музыкального графа» (Hofmusikgraf), что тоже давало повод к шуткам. И это — почти всё. Контакты с прочими знатными дилетантами и меценатами в эти годы были очень поверхностными, эпизодическими или заочными (переписка с Н. Б. Голицыным, обращения к ряду коронованных особ в 1823 году по поводу подписки на «Торжественную мессу»).

Можно, конечно, объяснить это объективными обстоятельствами: военные потрясения привели к разорению некогда блистательной венской аристократии, традиционно поддерживавшей талантливых музыкантов, и на место титулованных меломанов пришли совсем другие фигуры — крупные финансисты из еврейской среды (Арнштейн, Эскелес, Ротшильд), состоятельные домовладельцы и торговцы (Пасквалати, Вольфмайер), процветающие музыкальные предприниматели — издатели и фабриканты инструментов, содержавшие собственные салоны (Штрейхеры) или «клубы» для общения (нотный магазин Штейнера). Но, с другой стороны, аристократия никуда не исчезла; она продолжала существовать в своих дворцах и имениях, где по-прежнему устраивались концерты и балы. Просто она уже не интересовала Бетховена ни с точки зрения общественного самоутверждения, ибо он давно уже находился вне рангов, ни с точки зрения пополнения своих доходов (поскольку гонорары он получал в основном от издателей, а не от меценатов), ни с точки зрения личных взаимоотношений. Может быть, молодому боннскому провинциалу, сыну придворного певчего и бывшей горничной, было приятно и лестно, что князь Лихновский называл его «другом», граф Брунsvик — «братом», а кронпринц Луи Фердинанд Прусский сажал его за званым обедом рядом с собой, но ближе к старости ему это, похоже, сделалось совершенно безразлично.

Если воспользоваться терминами социологии, то «референтной группой» для Бетховена в 1820-е годы стала не аристократическая элита, как до 1812 года (или даже до 1809), а скорее городская интеллектуальная среда, к которой принадлежали выходцы из самых разных слоев и представители самых разных профессий — музыканты, литераторы, преподаватели, издатели, предприниматели, мелкие чиновники, банкиры, адвокаты. Аристократы также могли входить в эту среду, но уже не в качестве «сиятельств», а наравне с прочими (как Мориц Лихновский и Дитрихштейн). Присваивать бетховенскому окружению гордое наименование интеллектуальной элиты вряд ли

стоит, хотя некоторые близкие знакомые композитора действительно играли важную роль в венской общественной жизни — однако, еще раз подчеркнем, равно несправедливо было бы обозначать это окружение как сугубо мещанское и обывательское.

ИСКУССТВО И ПОЛИТИКА

В кругу постоянных собеседников Бетховена царил дух свободомыслия и демократизма. За исключением безоговорочного признания морального авторитета Бетховена, никакие другие иерархии и «правила игры» тут не действовали. И, возможно, это спонтанно сложившееся среди «венских феаков» общество чем-то отдаленно напоминало Бетховену ту столь же причудливо смешанную среду, в которой он вращался в юности в Бонне, и куда на равных входили дворяне (Брейнинги, барон Мальхус, граф Вальдштейн), музыканты придворной капеллы, университетская профессура и студенчество, вольнодумные священники, художники и все, кто был привержен идеалам Просвещения и политике йозефинизма. Разница заключалась лишь в том, что боннским прекраснодушным мечтателям казалось, будто они стоят на пороге новой счастливой эпохи, а венским диссидентам было ясно, что их накрыло мутной волной реакции, и в ближайшем будущем никакого просвета не предвидится. Оставалось только вести откровенные речи в своем кругу и заниматься самым свободным из всех искусств — музыкой.

Высказывания собеседников Бетховена складывались в некое общественное мнение, по-видимому, отражавшее умонастроения образованных венцев того времени: резкое осуждение существующего полицейско-бюрократического меттерниховского режима, презрение по отношению как к косной и безответственной аристократии, так и к алчной финансовой олигархии, сожаления об упущенных возможностях прошлого (реформы императора Иосифа и обновление институтов власти при Наполеоне), возмущение свирепствующим идиотизмом цензуры, сочувствие к бунтарям, дерзнувшим восстать против реакционных порядков, умеренный национализм, связанный с мечтой о едином германском государстве, и так далее.

Приведем лишь некоторые высказывания, взятые из тетрадей разных лет и записанные разными людьми.

Карл Йозеф Бернард, 1819:

«Через 50 лет повсюду будут республики. — Включая французов, которые более практичны, и англичан, которые более рассудительны, чем немцы. Немцам не хватает лишь единства, чтобы добиться превосходства».

Бетховен (запись спустя несколько страниц, возможно, выписка из не установленного источника): «Сила, составляющая единство, может сделать всё с разрозненным множеством»⁹.

Франц Янишк, 1820:

«Если бы Наполеон снова вернулся, его бы приняли в Европе гораздо лучше. Он понимал дух времени и умел держать бразды правления. — Наши

⁹ ВКл I. S. 72, 87.

потомки сумеют лучше его оценить. — Как немец я был его злейшим врагом, но со временем сумел с ним примириться. — Он обладал чутьем к искусству и науке и ненавидел обскурантизм. — Он бы смог лучше оценить немцев и защитить их права. — В свое последнее время он был окружен предателями, а дух его был ослаблен влиянием генералов. Лучшие из маршалов уже удалились от дел. — Дети революции и дух времени требовали этого стального нрава. Но он повсюду сверг феодальную систему и был защитником прав и законов. — Его брак с принцессой Луизой был кульминационным пунктом. — Привилегированные слои первыми нарушили общественный договор, и они говорят о правах?»¹⁰.

Зимой 1820 года между Бетховеном, Бернардом, Яншиком и Петерсом состоялся еще один важный разговор о Наполеоне.

Бернард: «Зейфрид получил заказ написать мессу для Наполеона на Св. Елене, после чего к нему пожаловал священник из Италии».

Яншик: «Поправка. Не Зейфрид, а Эйблер, и посредством лестного письма от генерала Бертрана. Для Наполеона усилиями Иеронима¹¹ создается капелла, и среди претендентов на пост капельмейстера Св. Елены — Канне. — Он требует ежегодно 6000 талеров. — Канне написал историю музыки. Сейчас она лежит в цензуре. — Вам бы следовало написать гимн в честь столь отверженно-го Наполеона».

Бернард: «Наполеона жаль, он был славный парень. — Он хотел изолировать англичан от континента и тем самым уничтожить их».

Яншик: «Наполеон был меценатом искусств и наук»¹².

В свете всего этого понятно высказывание Бетховена, приведенное в воспоминаниях Карла Черни и относящееся к 1824 году: «Наполеон! Раньше я его терпеть не мог. Теперь я думаю совсем иначе»¹³.

В беседах следующих лет искусство также обычно тесно увязывалось с политикой. Так, посетивший Бетховена в начале сентября 1825 года Мориц Шлезингер, приехавший в Вену из гораздо более либерального Парижа, в частности, писал:

«Всё так и останется, пока в мир не явится некий рассудительный и просвещенный монарх: еще один Фридрих Второй. — Любая разумная книга тотчас запрещается. — Вдохновенные “Фантастические новеллы” Гофмана здесь нельзя даже читать, не то что печатать. — Фантазия в Австрии — запрещенная и опасная вещь»; «Керубини получил теперь от правительства титул барона и орден Почетного легиона. — Это подтверждает признание его таланта, чего сам

¹⁰ ВKh I. S. 209–210. Ф. Яншик (родился в 1777 или 1776) был государственным служащим (контролером таможи). Судя по течению разговора, не со всеми утверждениями Яншика Бетховен был согласен, однако беседа явно задевала его за живое.

¹¹ Брат Наполеона Жером Бонапарт, который в конце 1808 года приглашал Бетховена возглавить свою капеллу в Касселе (подробнее об этом см. в главе 8).

¹² ВKh I. S. 246–247.

¹³ Kerst I. S. 49. Поводом послужило газетное объявление о выходе в свет «Жизни Наполеона» Вальтера Скотта.

он не домогался. Наполеон, очень ценивший его, однажды покритиковал одну из его композиций, и тот ему сказал: Ваше величество, Вы понимаете в этом не больше, чем я в сражениях. — Наполеон повел себя с Керубини мелочно, он за эти слова лишил его почти всех постов, и Керубини едва сводил концы с концами. — И все-таки он [Наполеон] оказал безмерную поддержку народному образованию. — Он просветил народы посредством длительных войн. — Если бы Наполеон вместо того, чтобы стать ненасытным покорителем мира, остался бы первым консулом, он был бы одним из величайших людей, какие только существовали на свете»; «Император (Франц I. — Л. К.) — тупая скотина, он говорит, что ему не нужны ученые, а нужны хорошие подданные (Bürger). К несчастью, попы получили слишком большое влияние, во всех странах глупость возымела перевес»¹⁴.

Нечто подобное произносил и Бетховен, причем иногда публично. Еще в 1816 году он, якобы, говорил Петеру Зимроку, что император Франц — «негодяй, которого надо бы повесить на первом хорошем дереве»; эти слова долгое время подвергались в немецкой литературе замалчиванию¹⁵. О неизменности антиправительственных настроений Бетховена свидетельствует и запись Бернарда в 9 разговорной тетради (март 1820): «Черни рассказывал мне, что аббат Гелинек очень ругал Вас в “Верблюде”; он говорил, что Вы — второй Занд; Вы браните императора, эрцгерцога, министров, и Вы кончите на виселице»¹⁶. Следовательно, старый аббат предрекал Бетховену участь Карла Людвиг Занда (1795–1820) — студента, члена «Всеобщего немецкого студенческого братства», убившего 23 марта 1819 года известного писателя и драматурга Августа фон Коцебу, который являлся русским консулом и слыл русским шпионом. Казнь Занда дала толчок к усилению полицейских репрессий как в Пруссии, так и в Австрии.

Разумеется, «вторым Зандом» Бетховен не был, и в его окружении подобных экстремистов не водилось, так что бдительная полиция не трогала прославленного мастера, хотя и не упускала его из виду (в разговорных тетрадях нередко упоминается о доносчиках и осведомителях, шпионивших в том числе за малолетним Карлом, который мог опрометчиво разгласить что-то из крамольных высказываний дяди и его друзей). Однако анализ разговорных тетрадей красноречиво свидетельствует о том, что вся эта якобы обывательская среда была настроена весьма оппозиционно, причем не только по отношению к правительству Меттерниха и произволу цензуры, но и по отношению к официальной церкви и возвращению клерикально-обскурантистских настроений.

Вырисовывалась ли в мнениях собеседников Бетховена какая-то позитивная программа? Пожалуй, да, хотя никто из них сознательно и последовательно этим не занимался, поскольку никаким политическим влиянием не обладал. И тем не менее эти люди в целом были согласны в том, что необходимо создание объединенного германского государства (просвещенной монархии

¹⁴ ВКх 8. S. 95, 102–103, 104.

¹⁵ См.: Фишман 1982. С. 147.

¹⁶ ВКх 1. S. 339.

или республики) на основе конституции, учитывающей права всех сословий и ставящей себе целью благо народа. Возможно, именно в данном контексте следует истолковать несколько загадочное замечание Бетховена в письме к Штейнеру от апреля 1820 года, в котором он просит добыть у капельмейстера Франца Ксавера Гебауэра билеты на концерт, где должна была исполняться кантата Бетховена «Морская тишь и Счастливое плавание»: «Государство принадлежит к хору, в котором крестьянин [der Bauer] имеет голоса»¹⁷. Помимо очевидного обыгрывания фамилии Гебауэра, здесь присутствует важная мысль, вытекавшая из бесед о законах Наполеона и о предполагаемой немецкой конституции.

Тем не менее, вряд ли стоит приписывать Бетховену какие-либо утопические иллюзии по данному поводу. В 1820–22 годах он сделал набросок мемурандума, обосновывающего необходимость выхода в свет полного собрания его сочинений. Вероятно, набросок должен был послужить основой письма к некоему издателю или ряду издателей. Этот документ носит совсем не формальный характер и выдержан в несколько пародийном тоне: «С перечисления прав человека, которые тем не менее исполнительные власти попирают ногами, непременно начинаются своды законов — с того же начнет и автор»; далее, отмечая, что обилие искаженных и выпущенных пиратским образом изданий порождает анархию, Бетховен замечает: «Между нами будь сказано, какими бы убежденными республиканцами мы ни являлись, олигархическая аристократия тоже имеет свои хорошие стороны»¹⁸. Здесь, конечно, композитор утверждает свою суверенность по отношению к собственным произведениям, однако сходная неоднозначность политических суждений проскальзывала ранее в его письме от 1817 года к И. Ф. Мозелю: «В том, что за внедрение метронома нас обзовут тиранами, я не сомневаюсь. Но если б удалось помочь делу как таковому, то уж лучше прослыть “тиранами”, чем быть обвиненными в феодализме!»¹⁹.

Последнее высказывание прямо перекликается с оценками деятельности Наполеона, раздававшимися в окружении Бетховена и, вероятно, созвучными его взглядам. Прогрессивная «тирания» (наполеоновская?) лучше, чем махровый «феодализм» (реставрация), а «республика» лучше, чем «олигархическая аристократия» (хотя и в ней имеются хорошие стороны — примирительно замечает Бетховен, вспоминая, быть может, своих просвещенных и великодушных покровителей 1790-х годов).

Пожалуй, единственной европейской страной, чье государственное устройство вызывало в кругу Бетховена чувство здоровой зависти, была Англия. И если в XVIII веке демонстративное англофильство нередко становилось формой этико-культурного неконформизма по отношению к господствовавшему в Европе франкофильству, то в эпоху посленаполеоновской реставрации англофильство являлось также способом выражения политического

¹⁷ ПБ 3. № 1050.

¹⁸ Там же. № 1147.

¹⁹ Там же. № 878.

диссидентства: ведь в большинстве стран континентальной Европы публичные дискуссии о необходимости конституционной монархии были опасными. Оставалось лишь восхищаться «Хартией вольности» и английским парламентаризмом.

Никакого практического выхода эти взгляды иметь тогда не могли; лишь к марту 1848 года оппозиционные настроения традиционно мирного австрийского общества дозрели до взрывного уровня революции. Потребность в гражданских объединениях в меттерниховской Вене могла удовлетворяться только через самые безобидные формы (да и те порой вызывали подозрения в нелояльности, как богемно-артистическое общество «Пещера Лудлама»).

К дозволенным формам социального общения, помимо сугубо частных кружков вроде того, что сложился вокруг Франца Шуберта, принадлежали разнообразные профессиональные и любительские союзы музыкантов. В XVIII веке единственной постоянно действующей в Вене и весьма влиятельной организацией было «Общество помощи вдовам и сиротам музыкантов» (сокращенно — «Tonkünstler-Societät»), руководившееся с 1771 года Ф. Л. Гасманом, а с 1788 — Сальери. Дважды в год Общество устраивало большие благотворительные концерты, выручка от которых шла на выплаты пенсий и пособий неимущим коллегам и членам их семей. Можно отметить также созданное бароном ван Свитеном «Общество объединенных дворян» — союз нескольких аристократов-меломанов, устраивавших в 1789–1803 годах исполнения крупных ораториальных сочинений, преимущественно Генделя и Гайдна. Но в целом музыканты были рассредоточены по частным капеллам и салонам, не помышляя о каких-либо профессиональных объединениях. Ведь в 1782 году император Иосиф, запрещая деятельность религиозных братств мирян, закрыл и существовавшее с XII века Братство св. Николая, к которому принадлежали уличные и церковные музыканты (Николай считался покровителем менестрелей). И, видимо, помимо личной конкуренции между играющей и поющей братией, имелись и официальные препоны для создания музыкантами подобных союзов.

Зато после наполеоновских войн, пробудивших коллективистское сознание и потребность в объединении с единомышленниками, и в Австрии, и в Германии начался настоящий бум различных музыкальных обществ. В 1812 году в Вене по инициативе супруг богатейших банкиров, Фанни Арнштейн и Цецилии Эскелес, было создано меценатское «Общество благородных дам». В 1819 году уже упомянутый Франц Ксавер Гебауэр и композитор барон Эдуард фон Ланнуа организовали «Духовные концерты» — профессиональное объединение, ставившее своей целью пропаганду «высокого» искусства; в концертах этого общества нередко звучали и произведения Бетховена.

В 1814 году было основано Венское общество любителей музыки (ВОЛМ). Им руководил комитет директоров во главе с Йозефом фон Зонлейтнером. В дирекцию входил и видный историк, собиратель музыкальных раритетов и старинных рукописей Рафаэль Георг Кизеветтер. Трудно сказать, почему дирекция, многие члены которой хорошо знали Бетховена, прислала ему диплом почетного члена Общества лишь в 1826 году; композитор не то

что был сильно этим уязвлен, но, в свою очередь, ехидно проезжался по адресу данной организации, именуюя ее «Обществом врагов музыки Австрийской Империи» (игра слов: Freunde — Feinde)²⁰. Впрочем, в другом письме Бетховен выражал свою радость от того, что усилиями Общества «сделан первый шаг на пути к учреждению будущей консерватории»²¹. Действительно, уже с 1817 года в Вене функционировала Певческая школа, возглавляемая Сальери, которая в 1821 году при участии ВОЛМ была преобразована в Венскую консерваторию. В 1815 году музыкальные общества, аналогичные венскому, были созданы в Инсбруке и в Граце, чуть позднее и в других австрийских городах. Большинство этих обществ имели своей целью объединить усилия профессионалов и дилетантов для совместного музицирования и организации больших концертов, где требовалось множество хористов и оркестрантов. Так, немало дилетантов — членов ВОЛМ — принимало участие в исполнении Девятой симфонии Бетховена на венской премьере 7 мая 1824 года.

Распространенным явлением были и всевозможные певческие академии, певческие союзы, певческие круглые столы, и т. д. Больше всего таких объединений было в Германии — во многом благодаря деятельности Карла Фридриха Цельтера, с 1800 года возглавившего Певческую академию в Берлине (по ее образцу были созданы академии и в других городах Германии). Помимо Певческой академии, неутомимый Цельтер организовал в 1809 году в Берлине Певческий круглый стол (Liedertafel), название которого восходило к легенде о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. Такие же общества возникли вскоре в Цюрихе (1810, по инициативе Негели), Лейпциге (1815) и в других немецких городах.

На эти «круглые столы» власти Австрии и Германии смотрели крайне подозрительно. Исключительно мужские собрания, участники которых распевали хором народные и нередко подчеркнуто патриотические песни, казались источником революционной «заразы» и либо держались под строгим контролем, либо просто запрещались (в Австрии до революции 1848 года таких певческих союзов существовало очень немного, а в 1820-х годах — вообще ни одного).

Бетховен, с юных лет исповедовавший идею «братства в Аполлоне», не мог не относиться к этим объединительным тенденциям положительно, однако сам, опять-таки, стоял в стороне — вряд ли только по причине своей глухоты, но, видимо, также потому, что совершенно не вписывался в какие-то организационные рамки. Тем не менее, если идея конституционного государства на основе общего добровольного согласия могла тогда обрести какое-то практическое претворение в Австрии и Германии, это происходило только

²⁰ Из письма к В. Хаушке от 1818 года (ПБ 3. № 936). Мысль о «враждебности» Общества музыке повторена здесь трижды: в начале, ближе к концу и в адресе. Возможно, трения с Обществом были вызваны тем, что Бетховен так и не выполнил сделанный ему еще в 1818 году через Хаушку заказ на ораторию «Победа креста» на текст К. Й. Бернарда и, более того, не вернул заплаченный за нее задаток (об этом говорится в переписке композитора с дирекцией ВОЛМ начала 1824 года).

²¹ ПБ 3. № 931.

в «малых» общественных формах наподобие ВОЛМ или берлинской Певческой академии. В обоих случаях имелось либо избранное коллективное руководство (ВОЛМ), либо признанный лидер-основатель организации (Цельтер), а также более или менее равноправные члены, соблюдающие определенный устав и нормы профессиональной этики. Эти структуры не являлись ни придворными, ни цеховыми, ни бюрократическими, ни сословными, и общее направление их деятельности безусловно носило благородный и альтруистический характер.

Таким образом, даже в пору политического и духовного гнета у мыслящих и творческих людей имелись некие отдушины, посредством которых велись поиски новой, лучшей, более справедливо устроенной жизни, одухотворенной к тому же присутствием высокого искусства. Ведь репертуар и Певческой академии Цельтера, и венских «Духовных концертов», и концертов ВОЛМ состоял из произведений отменного качества. И хотя на улице господствовали совсем иные вкусы (начиналась эпоха венского вальса), а в салонах звучали то бравурные пьесы, то слащавые песенки в псевдонародном духе, музыкантские объединения не давали угаснуть традиции «великого и возвышенного», воплощенного в произведениях старых мастеров и венских классиков, к которым в 1820-х годах уже безоговорочно причисляли и прежнего бунтаря Бетховена.

БЕТХОВЕН ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННИКОВ

Моральный авторитет композитора был в 1820-е годы необычайно высок. Образ Бетховена связывался в глазах современников с идеей подвижнического служения искусству и бескомпромиссной верности самым высоким нравственным и художественным принципам. Если в прежние годы его безоговорочно причисляли к «гениям» (хотя и корили за пристрастие к экстравагантности), то в 1820-х статус Бетховена перерос рамки чисто художественных оценок. Он стал «великим человеком», оказывавшим непосредственное влияние на всю культуру своего времени, — а стало быть, в определенной мере мифологической фигурой, объектом восторженного преклонения.

Об этом прямо говорится в некоторых прижизненных публикациях.

Так, в ноябре 1823 года один из знакомых Бетховена, молодой историк, поэт и журналист Иоганн Шпоршиль (1800–1863), напечатал в штутгартской газете «Morgenblatt» совершенно апологетическую статью (она вышла без подписи, вернее, с сокращенной подписью «S — l», и лишь после смерти композитора Шпоршиль признался в своем авторстве). Для Бетховена публикация этой статьи, равно как ее частичная перепечатка в венской «Allgemeine Theater-Zeitung» была полной неожиданностью, что явствует из его разговора с племянником в 45 разговорной тетради. Композитор терялся в догадках насчет того, кто мог быть автором этого панегирика; племянник Карл предполагал руку писателя и философа Фридриха фон Шлегеля²², который не принадлежал к близким знакомым Бетховена, но жил в Вене и вращался примерно в тех же кругах.

²² ВКh 4. S. 237.

Приведем некоторые выдержки из довольно длинного текста статьи Шпоршиля.

«Людвиг ван Бетховен принадлежит к людям, возвеличившим своим присутствием не только Вену и Германию, но и Европу, и всю нашу эпоху. Вместе с Моцартом и Гайдном он составляет недостижимый триумvirат современного музыкального искусства. Гениальная глубина и неизменная оригинальность, обеспечивающие утверждение в его сочинениях высоких духовных идеалов в противовес итальянскому пустозвонству и нынешнему шарлатанству, снискали ему признательность всех истинных почитателей священной Полигимнии. Но мы будем говорить не о его произведениях, а о его личности!

Жизнь Бетховена, как он и сам говорит — это скорее внутренняя жизнь [Intensionsleben]. Внешние события мало его затрагивают, он всецело погружен в свое искусство. И позднюю ночь, и рассветные часы он встречает за своим письменным пюпитром. <...> Искусство для него — святыня, а не средство обретения славы или денег. Презирая всё внешнее, он привержен правдивости и ясности, как в жизни, так и в искусстве. <...> Он неспособен притворяться. <...> Отношения, вступающие в противоречие с его откровенной мужественностью и высокими понятиями о чести, он разрывает. То, чего он желает, он желает страстно, поскольку желает истинного. Он — именно тот человек, который не только не совершает ничего недостойного, но и, что редко бывает в наше время, ничего недостойного не терпит. Женщинам он выказывает деликатное уважение, и его чувства к ним преисполнены девической непорочности. С друзьями он мягок, и каждый из них имел возможность убедиться в его добром расположении. <...>

Внешность Бетховена отмечена знаком силы; его голова напоминает об оссиановских «седых бардах Уллина». Портрет этого князя песнопений [Fürst der Gesänge], распространяемый торговцами предметами искусства, отражает его облик»²³.

Явно идеализированный образ Бетховена, нарисованный его молодым поклонником, отдает для нас хрестоматийным глянцем, но для своего времени он был весьма нов и неожидан: Шпоршиль едва ли не возводит реально живущего мастера с далеко не ангельским характером в ранг святого, делая акцент не на его творческих достижениях, а на нравственных достоинствах, не заслоняемых пресловутой внешней экстравагантностью. Можно, конечно, приписать это юношеской восторженности автора статьи, но ведь и маститый Цельтер, вручая в 1825 году рекомендательное письмо поэту Людвигу Рельштабу, адресовал свое послание «благородному, прославленному, великому Людвигу ван Бетховену»²⁴ — хотя правила вежливости таких эпитетов вовсе не требовали. Сам же Рельштаб вспоминал, что первая встреча с Бетховеном вызвала у него такое священное волнение, какого он не испытывал даже при виде своих литературных кумиров — Жан-Поля и Гёте²⁵.

²³ Цит. по: Kerst II. S. 68–70.

²⁴ Цит. по: Ibid. S. 118.

²⁵ Цит. по: Ibid. S. 122.

В феврале 1824 года в двух венских изданиях был опубликован еще один важный документ — торжественный адрес Бетховену, подписанный тридцатью меценатами, музыкантами и издателями. Среди них были, в частности, сын покойного князя Карла Лихновского — историк и драматург князь Эдуард Мария Лихновский (1789–1845); граф Мориц Лихновский, граф Мориц фон Фрис, «музыкальный граф» Дитрихштейн; барон Цмескаль; президент Академии изобразительных искусств граф Иоганн Рудольф фон Чернин; владелец театра Ан дер Вин граф Фердинанд фон Пальфи-Эрдёд. Из авторитетных представителей музыкального мира подписи поставили Карл Черни, престарелый аббат Максимилиан Штадлер, издатель и композитор Макс Йозеф Лейдесдорф, главы издательств «Артария» и «Штейнер»; видные деятели ВОЛМ — Рафаэль Георг Кизеветтер, Леопольд фон Зонлейтнер (брат Йозефа фон Зонлейтнера), Винценц Хаушка; поэты, писатели и журналисты — Игнац фон Каstellи, Кристоф Куффнер, а также дирижер и музыкальный критик Игнац Франц фон Мозель.

Документ, автограф которого хранится в SBB, был написан рукой одного из его соавторов — Йозефа Якоба Штейнера фон Фельсбурга (1786–после 1852), служащего Австрийского национального банка и почитателя Бетховена. Подписи же наиболее активно собирал граф Лихновский, так что адрес был, скорее всего, плодом коллективного творчества. Поскольку этот текст также весьма многословен, приведем лишь некоторые выдержки.

«Господину Людвигу ван Бетховену. <...>

Мы желали бы высказать общее желание всех наших соотечественников, почитающих искусство. Ибо, хотя имя и творения Бетховена принадлежат всему современному человечеству и всем странам, духовно открытым для искусства, именно Австрия обладает правом считать его своим достоянием. В населяющем ее народе еще живо восхищение великими и бессмертными произведениями Моцарта и Гайдна, созданными на этой земле на все времена, и люди испытывают счастливую гордость за то, что священная триада [die heilige Trias], в которой их имена купно с Вашим соединились в сияющий символ всего самого высокого, что есть в духовном мире звучаний, возникла в самом средоточии нашего отечества.

Тем более болезненным является для Вас ощущение того, что чужеродная сила вторглась в царственную цитадель благороднейших помыслов, и что поверх останков усопших и над обиталищем единственного живущего из этого союза правят свой бал фантомы, не могущие похвалиться родственной связью с духами прежних властителей этого дома — и что эта пустота порочит и обесценивает искусство, а недостойная игра со святынями замутняет и портит вкус ко всеми чистому и вечно прекрасному.

И потому именно сейчас, как никогда ранее, мы чувствуем, что новое мощное мановение сильной десницы, новое пришествие властителя в его земли — это единственное, что нам насущно необходимо. <...>

Не воздерживайтесь же более от того, чтобы доставить обществу наслаждение; не подавляйте более стремления к великому и совершенному, откладывая исполнение Ваших последних шедевров. <...>

Нужно ли говорить Вам о том, какое глубокое сожаление вызывает Ваша давняя отстраненность от всего внешнего? Нужны ли доказательства тому, что все взоры с надеждой устремлены на Вас, и все с печалью видят, что единственный человек, почитаемый ныне самым великим из живущих в своей сфере, молчаливо взирает на то, как чужое искусство пускает корни на германской земле, служившей почетным пьедесталом для германской Музы, и как произведения германских авторов имеют успех лишь в качестве перепевов излюбленных иностранных мелодий — а там, где жило и творилось всё лучшее, вслед за Золотым веком искусства наступает эпоха вкуса, вторично впавшего в детство?»²⁶...

Авторы адреса призывали Бетховена не откладывать более премьеру Девятой симфонии и «Торжественной мессы», а также приложить усилия к созданию новой оперы, способной противостоять нарастающей италомании. Показательно, что в качестве аргументации использовались, опять-таки, не только художественные мотивы (противопоставление содержательного и пустого, истинного и эфемерного), но и общественно-патриотические.

Подобные настроения высказывались в кругу Бетховена гораздо раньше, чем было опубликовано это коллективное воззвание, и сам композитор вполне осознавал как свою ответственность, так и свой долг перед искусством и современниками.

В свете всего сказанного становится понятно, почему одновременно с созданием произведений совершенно интимного, исповедального характера Бетховен ощущал в 1820-е годы потребность высказаться на темы, имевшие универсальное значение и явно рассчитанные на общественный резонанс. Ради этого ему пришлось прибегнуть к «расшифровке» своих музыкальных намерений с помощью текста — литургического либо поэтического.

ПУТЬ К ДЕВЯТОЙ СИМФОНИИ

Создание в 1824 году симфонии с хорами выглядело поразительным новшеством, но выбор «Оды к Радости» Шиллера в качестве итогового текста мог показаться вопиющим анахронизмом. Казалось бы, трудно было выбрать менее подходящий момент для воспевания идеалов Просвещения, с которыми у современников неразрывно ассоциировалось это знаменитое стихотворение Шиллера. Какая радость, какое братское единение человечества, когда в Австрии и Германии действуют трибуналы по расследованию «революционных беспорядков», когда цензура вымарывает у лирических поэтов самые невинные строки, когда из университетов увольняют профессоров за благожелательные отзывы о реформах императора Иосифа, когда Вена кишит полицейскими осведомителями — и, наконец, когда государствами, участниками Священного союза, была демонстративно подавлена назревавшая в Испании демократическая революция? Если Третья симфония Бетховена в свое время отвечала потребностям эпохи в высоком обобщении самой идеи Героя, Пятая

²⁶ Цит. по: TDR V. S. 67–69.

аккумулировала в себе общий порыв к Освобождению, а Седьмая воспевала экстатическое упоение уже витавшей в воздухе Победой, то Девятая возникла на фоне, который ей вроде бы никак не соответствовал. В музыке и поэзии набирал силу романтизм, нередко сочетавшийся с уютным бидермейером, массовая публика ударилась в развлечения (танцы, легкие фарсы, театральные пародии, комическая опера), а в обществе наблюдалось либо брожение умов, либо состояние апатии, горечи и разочарованности.

И все же, судя по разговорным тетрадам Бетховена, потребность в обсуждении ключевых проблем общественной жизни никуда не исчезла. Так что Девятая симфония стала своего рода ответом мастера на те вопросы, которые постоянно задавались в его окружении именно в те годы, когда он работал над нею. Истинное его отношение к происходящему выразилось в музыке, которая, как всегда, оказалась способной на гораздо более широкие и глубокие обобщения, чем словесная материя. Девятая симфония писалась словно бы назло и вопреки безотрадной реальности, но в то же время она была призвана повлиять на эту реальность, указав верный выход из безысходной ситуации. Возможно, несколько неожиданный для Бетховена бурный успех венской постановки «Фиделио» 1822 года также был обусловлен не только выдающимися вокальными и актерскими достоинствами юной Вильгельмины Шрёдер-Девриент, вдохнувшей новую жизнь в партию Леоноры, но и потребностью публики именно в таком «несвоевременном» произведении — и позитивном, и вызывающе диссидентском, и обращенном к вечным истинам.

Концепция Девятой симфонии складывалась у Бетховена на протяжении всей его творческой жизни, уходя корнями в боннскую юность. Напомним о главных этапах созревания этого замысла, придав нашему обзору вид **краткой хроники**.

1790 — в двух «императорских» кантатах Бетховена проводится сквозная идея борьбы просвещенного властителя за счастье человечества; имеющиеся в текстах кантат обращения к «миллионам» явно навеяны стихотворением Шиллера; многие музыкальные и смысловые нити тянутся далее к опере «Фиделио».

1792 — Бетховен в дружеском кругу выражает намерение положить на музыку «Оду к Радости» Шиллера строфу за строфой (то есть в форме сквозной песни, *Durchkomponiertes Lied*, или кантаты); профессор Фишених сообщает об этом 26 января 1793 года Шарлотте Шиллер.

1794–1795 — Бетховен пишет песенный диптих «Вздох нелюбимого» и «Взаимная любовь» WoO 118 на стихи Г. А. Бюргера; мелодия второй песни будет затем использована в Фантазии ор. 80; ритмически она отзовется в будущей теме Радости.

1798–1799 — В эскизной книге «Грассник 1» имеются наброски песни C-dur на текст «Оды к Радости». Хотя никаких следов законченной композиции пока не обнаружено, эта песня существовала, коль скоро вместе с другими произведениями была отослана 13 сентября 1803 года Рисом по поручению

Бетховена в Бонн, в издательство Зимрока²⁷. С будущим финалом Девятой симфонии песня, судя по эскизу, музыкально никак не связана.

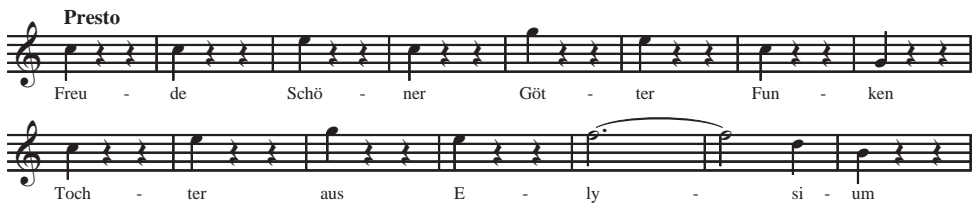
1804–1814 — во всех трех редакциях оперы «Леонора» / «Фиделио» Бетховен пишет финал в форме кантаты-оды с сольными и хоровыми эпизодами. В финале цитируются как «тема человечности» из боннской Кантаты памяти императора Иосифа, становящаяся основой для эпизода коллективного молебна, так и две строки из «Оды к Радости» Шиллера («Кто нашел себе подругу, с нами радость тот дели»).

1808 — в Пятой симфонии и Фантазии ор. 80 разрабатывается разомкнутая музыкальная драматургия, обозначенная впоследствии А. Б. Марком как «от мрака к свету» («durch Nacht zum Licht»), а самим Бетховеном — как «радость через страдание» («durch Leiden Freude»). В основу финальных вариаций Фантазии кладется тема песни «Счастливая любовь» WoO 118, снабженная новым текстом, воспевающим силу Искусства. Камерный вариант той же концепции был претворен в сольной фортепианной Фантазии ор. 77 (1809), финальный раздел которой также представлял собой вариации на тему песенного характера. Позднее, говоря о Девятой симфонии, Бетховен указывал на Фантазию ор. 80 как на прообраз ее финала («новая большая симфония с финалом наподобие моей фортепианной фантазии с хором, только более развернутым»)²⁸.

1812 — после Седьмой и Восьмой симфоний Бетховен, судя по записи в «Петтеровской» книге эскизов, намеревался писать «третью симфонию в d-moll»²⁹ — таким образом, тональность будущей Девятой уже определилась, а для Бетховена это многое значило.

В том же году Бетховен делает наброски неосуществленной Увертюры с хором C-dur на текст «Оды к Радости»; мелодически этот эскиз напоминает вовсе не тему Фантазии ор. 80, а скорее фанфарную тему финала Пятой симфонии³⁰.

229



Отсюда следует, что идея симфонии в d-moll и «Оды к Радости» пока еще существовали в воображении композитора отдельно, хотя заслуживает внимание тот факт, что он уже мыслил «Оду» в смешанном симфонически-кантатном жанре.

1815 — в «Миллеровской» книге эскизов возникает тема в d-moll, обозначенная как «фуга», и ставшая впоследствии главной темой II части Девятой

²⁷ См. об этом: Brandenburg 1984-a. S. 90.

²⁸ В письмах от 10 марта 1824 года к И. Й. Шотту и Г. А. Пробсту (BG. № 1787, 1788).

²⁹ Nottetbohm 1887. S. 111.

³⁰ См.: ПБ 2. С. 17.

симфонии³¹. Фугу Бетховен так и не написал, но тему взял на заметку; работая над Симфонией, он даже намеревался использовать ее в качестве темы финала³².

Практически тогда же в книге эскизов «Шайде» появляется набросок медленной части в B-dur, очень отдаленно связанный с будущим Adagio Девятой симфонии, а также словесная запись: «Симфония сперва начинается только четырехголосно: 2 скрипки, альт и бас, затем постепенно *forte* с другими голосами, и по возможности с поочередным вступлением инструментов» — эта идея будет реализована в начале главной темы I части³³.

1816–1818 — В эскизах Бетховена появляются многочисленные, хотя отрывочные, наброски, связанные с тематизмом I части Симфонии. Постепенно обретают очертания два ее главных элемента: властный нисходящий кварто-квинтовый ход и характерные ритмические фигуры³⁴.

230 (a)



230 (б)



230 (в)



Активизация предварительной работы над Симфонией могла быть обусловлена еще и тем, что 9 июня 1817 года Бетховен через Риса получил приглашение Лондонского филармонического общества посетить Англию, и ответил согласием; для таких гастролей, конечно, требовалось новое крупное сочинение.

1818 — Идея соединения симфонии с хором отражается в словесной записи Бетховена, которая затем по-разному претворилась как минимум в трех сочинениях — в «Торжественной мессе» (старинные лады, дробное *divisi* струнных), в Девятой симфонии и в Adagio из Квартета op. 132 (имитация церковной полифонии в лидийском ладу и контраст «благочестивой» и «вакхической» тем):

³¹ См. нотный пример 218-б.

³² Brandenburg 1984-a. S. 92.

³³ Ibid. S. 91.

³⁴ Подробнее об этих и других эскизах см.: Климовицкий 1983. С. 103; Brandenburg 1984-a. S. 102; ПБ 2. С. 16.

«Adagio cantique. Благочестивое песнопение в симфонии, в старых ладах. Либо само по себе, либо как вступление к фуге. “Господи Боже, мы хвалим тебя, аллилуйя”. Возможно, этим будет характеризоваться вся вторая симфония, где потом в последней пьесе или уже в Adagio вступят певческие голоса. Оркестровые скрипки в последней части будут одесятеряны³⁵. Или же Adagio каким-то образом будет повторено в последней части, и только тогда постепенно вступят певческие голоса. В Adagio текст — греческий миф, церковное песнопение. В Allegro — празднество Вакха»³⁶.

Сочетание молитвы и вакхического экстаза присутствует и в шиллеровской «Оде к Радости», однако этот текст здесь пока не фигурирует. Более того, упоминание о некоей «второй симфонии» говорит о том, что замысел Adagio cantique не ассоциировался у Бетховена непосредственно с идеей «симфонии в d-moll», хотя оказал на нее определенное влияние. Ведь приведенный план подразумевал вступление певческих голосов в финале, реминисценцию темы Adagio, а также празднично-ритуальный характер всей части.

1819–1820 — В эскизах этих лет вновь изучается идея введения хора в симфоническое произведение. В «Витгенштейновской» книге эскизов имеются наброски вариаций на тему Траурного марша C-dur из оратории Генделя «Саул», в которых предусматривается участие хора (текст: «Бог — наш великодушный князь»; «Gott unser trefflicher Fürst»). Этот замысел был, по-видимому, инспирирован не только пиететом Бетховена по отношению к Генделю и мыслями о возможной поездке в Англию, но и сообщениями в венских газетах от 11–15 марта 1820 года о пышном чествовании в Лондоне памяти короля Георга III, где звучала музыка Генделя, в том числе марш из «Саула». Сделав в 9 разговорной тетради выписки из газетных заметок, Бетховен строит собственный план подобного сочинения: «Вариации на генделевский траурный марш для полного оркестра для академии, вероятно, затем [вступят] певческие голоса + Эти вариации должны также содержать разнообразные жалобы»³⁷. План вариаций реализован, как известно, не был, хотя некая причудливая связь между Девятой симфонией, ораториальным стилем Генделя, проектом поездки Бетховена в Англию и вообще его чрезвычайно положительным отношением к англичанам, их благородному национальному характеру и разумному государственному устройству, несомненно, существовала.

1822 — Филармоническое общество в Лондоне вновь возобновляет переговоры с Бетховеном и заказывает ему новую симфонию; 20 декабря он через Риса отвечает согласием³⁸. К этому времени план Симфонии в целом уже сложился, хотя активная эскизная работа только начиналась. Идея произве-

³⁵ «Verzehnfacht». Загадочное замечание об «одесятеренных скрипках», как доказал Л. Миш, могло подразумевать *divisi* всех партий струнной группы (см.: Misch 1967. S. 103). Подобные места имеются только в «Торжественной мессе», где число партий доходит если не до 10, то до 8 (конец Прелюдии перед Benedictus).

³⁶ Nottebohm 1887. S. 163.

³⁷ Brandenburg 1984-a. S. 105; BKh 1. S. 322.

³⁸ ПБ 3. № 1138.

дения даже раздвоилась, поскольку в эскизной книге «Артариа 201» упоминалась некая «Немецкая симфония» («Sinfonie allemand»), и некоторые исследователи считают, что подразумевалась другая симфония — будущая неоконченная Десятая, Es-dur³⁹. Тем не менее «симфония в d-moll» вышла на первый план. В той же книге эскизов содержится приблизительный словесный план Девятой симфонии, в котором ясно предусматривается финал на текст «Оды к Радости»⁴⁰. Бетховен, впрочем, еще не был вполне уверен в правильности этого беспрецедентного решения и некоторое время пытался найти тему для чисто инструментального финала.

Основная работа над Девятой симфонией пришлось на 1823 год, когда композитор завершил и «Торжественную мессу», и Вариации на вальс Диабелли. Эта работа отражена в целом ряде эскизных книг, как настольных, так и карманных, а также на страницах разговорных тетрадей; мы не будем сейчас вдаваться в подробности, поскольку к этому времени речь шла не о формировании концепции произведения, а о практическом осуществлении и детальной отделке.

Итак, мы видим, что к Девятой симфонии вело множество различных нитей, связывающих этот *opus magnum* практически со всеми жанрами бетховенского творчества: и вокальными (песня, кантата, опера, месса), и инструментальными, а также с вроде бы несоотносимыми друг с другом идейными и литературными источниками («Ода к Радости» Шиллера, религиозные и философские тексты, либретто «императорских» кантат и «Фиделию», разговоры в бетховенском кругу об английском государственном строе, о наполеоновском гражданском кодексе и о предполагаемой германской конституции). Столь долго вызревавшее в душе художника произведение не могло быть остро злободневным, словно какая-нибудь «пьеса на случай», однако оно не являлось и запоздалым прославлением давно отвергнутых ценностей. Симфония с ее финальным публицистическим обращением к «миллионам» создавалась вопреки гнетущей политической обстановке 1820-х годов как мощное и властное утверждение идеала, а вовсе не как апология существующей политической системы.

ОДА К РАДОСТИ

«Ода к Радости» была, вероятно, оптимальным в данных условиях текстом, известным тогда любому мало-мальски образованному человеку, читавшему по-немецки. Это знаменитое стихотворение было написано в 1785 году и опубликовано в 1786-м. Сам Шиллер был несколько раздражен невероятной популярностью своей оды. В письме от 21 октября 1800 года он признавался своему другу, поэту Кристиану Готфриду Кёрнеру: «По моему теперешнему ощущению “Радость” насквозь фальшива, и если она благодаря некоей пламенности чувства способна нравиться, то все-таки это скверное стихотворе-

³⁹ См.: Brandenburg 1984-a. S. 108 (со ссылкой на мнение Г. Ноттебома), а также S. 110–113. К вопросу о Десятой симфонии мы еще вернемся.

⁴⁰ Ibid. S. 109.

ние, соответствующее той ступени внутреннего развития, которую я непременно должен был оставить позади, дабы создать что-то приличное. Но, поскольку она отвечала ложному вкусу времени, она удостоилась чести сделаться в некотором роде народным творением»⁴¹.

Действительно, «Оду» клали на музыку чаще, чем какие-либо другие стихи Шиллера. Конец XVIII века ознаменовался, в частности, изданием в Берлине (около 1799) и Гамбурге (около 1800) двух сборников песен различных композиторов на этот текст; отчасти это были первые публикации, а отчасти перепечатки ранее созданных произведений. Среди тех, кто писал музыку на текст «Оды» — вышеупомянутый Кёрнер, К. Ф. Д. Шубарт, И. Г. Науман, К. Ф. Цельтер... Может быть, поэтому, идя навстречу запросам публики, Шиллер не мог не включить ее в собрание своих стихотворений, вышедшее в 1803 году и ограничился лишь отдельными поправками. Некоторые из них носили стилистический характер (во втором катрене первой строфы в 1786 году было «*was die Mode Schwert geteilt*»; в 1803 — «*was die Mode streng geteilt*»), другие, возможно, были вызваны цензурными требованиями. Так, в следующей строке вместо начального «*Bettler werden Fürstenbrüder*» — «Нищие становятся братьями князей», появилось более нейтральное «*Alle Menschen werden Brüder*» — «Все люди становятся братьями»). Совсем исчезла в издании 1803 года девятая строфа, которую мы приведем в подстрочном переводе:



Ф. Шиллер. Портрет работы
А. Граффа (1786).

Избавление от цепей тирании,
Великодушие к злодею,
Надежда даже на смертном одре,
Милость на Страшном Суде!
Мертвые тоже должны воскреснуть!
Братья, пейте и присоединяйте свой голос:
Все грехи должны проститься,
И Ада больше не станет.
Веселый час прощания!
Сладкий сон в саване!
Братья — мягкого вам приговора
Из уст Судии Мертвых!

Эта строфа вполне соответствовала философской концепции шиллеровской оды, хотя вступала в противоречие с жанром застольной песни, на что обратил внимание Жан-Поль в своей «Приготовительной школе эстетики», удивлявшийся, что «к пиршественному столу приглашают не только

⁴¹ Шиллер 1984. С. 170. Перевод мой.

“мертвецов”, как у египтян — к столу обеденному, но и “каннибалов”, “отчаяние”, “саван”, “злодея”, “верховное судилище” и всякие прочие беды-злосчастия, — чтобы потом изгонять их пением и вином»⁴².

Бетховен в Девятой симфонии клал на музыку текст редакции 1803 года, который к тому же перекомпоновал совершенно по-своему, очень многое опустив и переставив все акценты (к получившейся у него «Оде», которая разительно отличалась по смыслу от шиллеровского стихотворения, мы еще вернемся). Пока же заметим, что в 1790-х годах композитор, только примеривавшийся к «Оде», имел дело с первоначальным вариантом, и стало быть, даже подвергшиеся сокращению или переосмыслению образы присутствовали в его восприятии этого стихотворения.

«Ода» Шиллера вызывала такой энтузиазм еще и потому, что ставила блистательную точку в развитии одного из важнейших топосов культуры Просвещения — топосе Радости как дара небес и предначертанного свыше состояния человеческой души и всего бытия. Как указывал А. В. Михайлов, «персонификация Радости впервые появляется у немецкого поэта Фридриха фон Хагедорна (1708–1754) в оде “An die Freude” (1744) — Die Göttin Freude. Эта ода послужила основой и образцом для последующих поколений (Уц, Клопшток, Хёльти, Гердер, который писал в «Идеях к философии истории человечества» о «Himmelskind Freude»)⁴³. Подразумевался следующий пассаж: «Дитя небес — радость, которой жаждешь ты, — она вокруг тебя, она в тебе, дочь трезвого разума и тихого наслаждения, сестра умеренности и удовлетворенности существованием твоим, жизнью и смертью»⁴⁴. Многие из названных стихотворений также клались на музыку. В частности, Моцарт в 1768 году сочинил песню «К Радости» («Радость, царица мудрых») на текст И. П. Уца.

Для Бетховена радость была не только психологическим, но и метафизическим понятием, о чем говорит и приписка к «Гейлигенштадтскому завещанию» («О Провидение, ниспосли мне хотя бы один день чистой *радости* — ведь так давно истинная радость не находит во мне никакого внутреннего отклика. О когда, о когда — о Божество — я вновь смогу ощутить его в храме природы и человечества?»), и высказывания в письмах к Марии Эрдеди наподобие уже цитировавшегося: «Мы, смертные, воплощающие бессмертное духовное начало, рождены лишь для страданий и радостей; и едва ли будет неверным сказать, что лучшие из людей обретают *радость через страдание*»⁴⁵. Всякий раз, говоря о радости, он связывал ее с божественным началом, равно как с мыслями о жизни, смерти и бессмертии. И, возможно, этот комплекс представлений восходил к шиллеровской «Оде», с которой Бетховен познакомился едва ли не подростком, и потому она произвела на него столь сильное впечатление. Философский строй «Оды» был им усвоен очень глубоко, но преимущественно на интуитивном уровне; в Девятой симфонии он нашел претворение скорее не в финале, из которого метафизика почти демонстративно

⁴² Жан-Поль 1981. С. 347.

⁴³ Шиллер 1984. С. 553. Комментарии А. В. Михайлова.

⁴⁴ Гердер 1977. С. 225.

⁴⁵ ПБ 2. № 592.



К. Г. Кёрнер. «Ода к Радости», 1786 — первая песня на текст Шиллера, сочиненная другим поэтом

изгнана, а в других частях и в концепции произведения в целом.

Использование текста делает Девятую симфонию программным произведением, что, однако, совершенно не означает прямолинейной иллюстративности музыки. Напротив, даже финал допускает разные смысловые трактовки, а предыдущие части таят в себе еще больше загадок. Как и все поздние произведения Бетховена, Девятая симфония философски многозначна и чрезвычайно сложно устроена. В Симфонии несомненно воплощена некая мифологема, расшифровка которой занимала и продолжает занимать многих исследователей, предлагающих совершенно разные прочтения — от прямолинейно идеологизированных до сугубо символических.

В знакомом русскому читателю очерке Роллана «Символизм Шеллинга и Девятая симфония» излагается концепция Отто Бенша (1930), которую сам Роллан не склонен целиком разделять, но в которой находит «какую-то дикую поэзию»⁴⁶. Бенш связал драматургию Симфонии с трактатом Фридриха Шеллинга «О божествах Самофракии» (1815), уподобив последовательность частей цикла четырем эпохам, которые, согласно изложению Шеллинга, соответствовали в древности царствам четырех богов: свирепой хтонической Цереры (I часть), обольстительной Прозерпины (II часть), утешителя душ Диониса-Осириса (III часть) и, наконец, вестника высших миров — Гермеса (финал). Бенш, определявший идею финала как осуществление мечты о Царстве Божьем на земле, усматривал истоки этой концепции в религиозных и философских трудах, которыми Бетховен интересовался или которые заведомо знал (судя по описи оставшейся после него библиотеки). Действительно, разговорные тетради изобилуют

⁴⁶ Роллан 1957. С. 177. Статьи О. Бенша о Девятой симфонии см.: Baensch 1925. S. 137–166, Baensch 1930. S. 133–139.



К. Ф. Цельтер. «Ода к Радости» для хора *a cappella*, 1792

записями названий книг по истории, философии, эстетике и религии, которые Бетховен, вероятно, намеревался купить или достать для прочтения; то, что многие из этих названий не фигурировали впоследствии в его наследии, вовсе не говорит о том, что он их не читал — имея столько знакомых среди издателей, книготорговцев, журналистов и преподавателей, он вполне мог добыть нужную книгу на время (так, в 11 разговорной тетради один из самых ярких собеседников Бетховена, журналист и эстетик Фридрих Вэнер, высланный полицией из Вены в середине 1820-х за политическую неблагонадежность, сам предлагал Бетховену для прочтения лекции по искусству Шеллинга и «Монологи» Шлейермахера⁴⁷). Некоторые из упоминавшихся в разговорных тетрадях книг предназначались, возможно, Карлу, из которого Бетховен мечтал сделать если не музыканта, то ученого-филолога, однако эти материи несомненно интересовали и его самого. И, судя по тому, как часто Бетховен иронически называл в своих письмах Шиндлера «самофракийцем» или «самофракийским прохиндеем» («Samophrakischer Lumpenkerl»), трактат Шеллинга «О божествах Самофракии» был ему несомненно известен. Однако мы согласны с Ролланом в том, что непосредственное проецирование изложенного Шеллингом эзотерического учения на драматургию Девятой симфонии выглядит слишком наивным, чтобы в это поверить. Думается, что сама сложность генезиса Симфонии не допускает столь прямых аналогий с одним-единственным литературно-философским источником. Коль скоро Бетховен шел к этому произведению много лет (едва ли не всю свою жизнь, начиная с 1790 года), оно неизбежно должно было аккумулировать все накопившиеся у него идеи, что, собственно, и произошло, обеспечив Девятой симфонии прочную репутацию венца его творчества.

⁴⁷ ВКх 2. S. 24.

ДЕВЯТАЯ СИМФОНИЯ: ОТ ТРАГЕДИИ К РАДОСТИ

Начало I части симфонии — самое необычное в классической музыке. Собственно, здесь классическая музыка кончается, поскольку речь идет уже не о музыке как таковой. Первые такты Девятой симфонии неизменно вызывают космогонические или библейские ассоциации («Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою» – Бытие I, 2). Бетховен избирает праэлементы музыки: «пустую» квинту, звучащую поначалу лишь в виде смутного тремоло — и к тому же не на тонике, а на доминанте (a-e). В главе «Высокая классика» мы говорили о том, что уже в начале 1800-х годов Бетховен всё чаще отказывался от одного из основных принципов классического искусства: ясности и определенности изложения исходного тезиса. Прежнему риторическому принципу «тезис — развитие — утверждение» Бетховен противопоставил новый принцип постепенного становления музыкальной мысли. В Девятой симфонии этот принцип доведен до предельной крайности: слушатель почти не способен точно уловить, в какой именно момент началось звучание и из фоновых шумов возникла пра-музыка (особенно зыбка эта граница в условиях живого исполнения в концертном зале, где гул и шорохи обычно стихают не сразу). Более того, зная, что Симфония написана в d-moll, можно воспринять начало симфонии с доминантовой квинты не как главную тему, а всего лишь как вступление. Этому способствует и внешняя дискретность тематических звеньев, вырастающих из «нейтральной» квинты и постепенно оформляющихся в связную мысль — для того, чтобы восстановить гипотетический исходный «квадрат», требуется проделать тщательный анализ, поскольку на слух он не воспринимается. Таких структур классическая музыка еще не знала, и Ю. Н. Холопов справедливо предполагал, что главная тема Девятой симфонии — «самая сложная из всех тем Бетховена в метрическом отношении»⁴⁸. Каждое из двух предложений имеет свою вступительную часть (первое предложение — на доминанте, второе на тонике), продление и расширение, из-за чего период приобретает одновременно и «рыхлый», и чрезвычайно напряженный характер. Трагедийность и даже катастрофичность главной темы заключаются не только в обладающей именно такой семантикой тональности d-moll, и не только в использовании энергии преимущественно нисходящих интонаций, двойного пунктированного ритма и мощного оркестрового *crescendo* в расширениях и кадансах обоих предложений, но и в самой гармонической и метрической структуре, которая отражает непримиримое противоборство двух первичных сил мироздания — хаотической энтропии и формообразующей воли, причем воли, явно превосходящей человеческие возможности.

Генетически главная тема восходит к обращенной «мангеймской ракете» (термин Х. Римана), и хотя еще в XVIII веке композиторы умели мастерски использовать семантику как восходящего, так и нисходящего движения по звукам трезвучия («ракета» летела вниз еще в I части Симфонии № 45 fis-moll Гайдна), у Бетховена в сочетании с разорванностью темы паузами и чередо-

⁴⁸ Холопов 1978. С. 139. В трактовке ее формы мы полностью согласны с мнением исследователя.

ванием стремительных падений и крайне мучительных медленных поступенных подъемов этот прием звучит совсем иначе. Если в музыкальной риторике XVIII века нисходящее трезвучие или тирата в определенных условиях связывались с образами Юпитера, мечущего грома и молнии, или Посейдона, ударяющего трезубцем⁴⁹, то в Девятой симфонии речь идет скорее о деперсонифицированных силах, оспаривающих друг у друга власть над мирозданием и превращающих это мироздание в арену своей титанической схватки.

Такой же стихийной катастрофичностью отмечено и всё последующее развитие этого сонатного *allegro* — типично «позднего» по всем своим параметрам. В этой музыке звучит та же нечеловеческая мощь и в то же время безнадежная усталость материала, что и в трагических изваяниях восставшего и умирающего раба в позднем творчестве Микеланджело. Форма I части достаточно компактна и пропорциональна, — большинству будущих композиторов-романтиков такое чувство баланса станет уже не свойственным, — однако Бетховен преднамеренно затушевывает границы разделов, придавая некогда чеканной классической структуре текучесть, изменчивость и амбивалентность, вводящую слух в заблуждение и вселяющую неуверенность в истинном восприятии происходящего. Это начинается уже в главной теме с ее инверсионным гармоническим планом (D — T вместо обычного T — D) и угловатым заключительным кадансом (T 6/4 — T)⁵⁰ и продолжается в связующей и побочной.

Если раньше Бетховен тщательно выстраивал тональный план модуляции, делая появление новой тоники максимально эффектным, то здесь искомый B-dur звучит в самом начале связующей партии, после чего, однако, следует предыкт к тонике d-moll (т. 63), которого здесь вообще не должно было быть. Вряд ли такая вялая и нерешительная модуляция могла возникнуть без особых на то причин. Ранее Бетховен проделывал подобные эксперименты в сонатных *allegri* неконфликтного плана («Пасторальная симфония», I часть Квартета op. 59 № 1), словно бы показывая, что на самом деле никакой модуляции в экспозиции нет, а есть лишь незначительное колебание равновесия внутри единого устоя. В Девятой симфонии — совершенно иная ситуация, глубоко трагическая по своему смыслу. Модуляция есть, но устоя уже фактически нет. Колоссальное здание строится на крайне зыбкой и постоянно сотрясаемой почве. Новый центр тяжести не может составить оппозицию основному, поскольку оказывается еще более неустойчивым, а созданные поверх него структуры — еще более рыхлыми и фрагментарными. Побочная партия состоит из обрывков перебивающих друг друга музыкальных мыслей, окрашенных в более или менее светлые, но далеко не яркие тона. Мажор оказывается здесь тусклым и тревожным, а власть этой слабой тоники оспаривается то вторжением в т. 108 весьма далекого H-dur, то по-

⁴⁹ Моцарт, «Идоменей», II акт. Ария Идоменея «Fuor del mar».

⁵⁰ В немецкой теории музыки XVIII века квартсекстаккорд мог трактоваться как гармония либо тонической, либо доминантовой группы, и в ряде случаев допускалось его свободное взятие и разрешение, чем Бетховен иногда пользовался. В школьной теории XIX века эти вольности оказались запрещены.

явлением минорной субдоминанты (гармонический B-dur заключительной партии).

Возвращение в т. 160 тремоло на квинте *a-e* вроде бы предвещает традиционное повторение экспозиции, однако такого повторения (впервые в симфониях Бетховена!) нет, и вместо него следует разработка, развитие в которой замкнуто безысходным кругом тональностей, родственных или близких тонике: *g-moll*, *c-moll* (двойная субдоминанта), *g-moll*, *B-dur*, *a-moll*. В каждой из них музыка находится довольно долго, особенно в *g-moll* и *a-moll* — субдоминанте и доминанте главной тональности. Форма сонатного *allegro* как бы поставлена с ног на голову: самые близкие тональности господствуют в разработке, а максимально отдаленные встречаются в экспозиции (*H-dur*) и в репризе (*Es-dur*). Это, конечно, не случайно: длительное пребывание в сфере, близкой *d-moll*, само по себе усугубляет ощущение безнадежности: из этого круга нет выхода, кроме как назад, в мир, чреватый вселенскими катаклизмами. Один из таких катаклизмов рушит грань между разработкой и репризой: реприза начинается почти внезапно и стоит на секстаккорде *D-dur* — гармонии формально тонической, но в данном контексте весьма неустойчивой и далекой от утвердительности (этот мажор на фоне грохота литавр и тремоло виолончелей и контрабасов подобен лучу солнца, внезапно прорвавшемуся сквозь черноту сплошных грозовых туч и вызывающему еще больший ужас, чем кромешный мрак)⁵¹.

Все указанные странности формы, гармонии и тематизма были вызваны отнюдь не какими-то небрежностями Бетховена или утратой им властного контроля над разбушевавшейся музыкальной материей, а тем экзистенциальным трагизмом, который должна была выражать эта музыка. О тщательности работы композитора и глубокой продуманности всего плана I части говорит, например, то, что самая сильная субдоминанта (*Es-dur*) приберегается для «перелома» в репризном проведении побочной партии, что придает форме гармоническую рельефность — или то, что идея семантической оппозиции тональностей трагедии и триумфа, *d-moll* и *D-dur*, закладывается уже в этой части, хотя подается очень ненавязчиво.

Нередко элементы будущей «темы Радости» усматривают уже в теме связующей партии, особенно в репризе, где она оказывается в *D-dur*⁵².

231



⁵¹ Подобные ощущения вызывает вулканическое зарево на картине К. Брюллова «Последний день Помпеи», хотя эту картину, разумеется, нельзя рассматривать в качестве визуальной параллели к I части Девятой симфонии. Но, поскольку оба произведения хронологически отстоят не столь далеко друг от друга (картина была задумана в 1827 году, закончена в 1833), то в обоих можно найти по-разному проявившуюся поэтику катастрофизма.

⁵² Так считают, в частности, Н. С. Николаева (МФРБ. С. 231) и К. Шёневольф (Schönewolf 1961. S. 363).

Но очень уж слабы и робки эти ростки надежды, да и сама мажорная тоника звучит здесь скорее вопросительно, чем утвердительно, и потому эта связь высвечивается лишь ретроспективно, когда мы анализируем произведение от конца к началу. Схватка между d-moll и D-dur, разворачивающаяся в I части, заканчивается давно ожидаемой катастрофой: недвусмысленными аллюзиями на траурный марш в коде. Это — итоговая вариация на тему «смерти Героя» в творчестве Бетховена. Мелодия марша в исполнении всех духовых (неточный канон валторн с трубами и гобоев с кларнетами) вызывает неизбежные ассоциации с жутковатой гнусавостью похоронных оркестров (чего не было в Марше из «Героической симфонии»); мелодия интонируется поверх фигуры, порученной сначала низким струнным и фаготу, но постепенно охватывающей все голоса струнных.

232

Данная басовая фигура сама по себе эмблематична; в ней соединяются нисходящий *passus duriusculus* — один из традиционных символов смерти,

и *circulatio* — образ круговращения. Если учесть, что эта фигура звучит на одной и той же высоте семь раз, то тема марша образует маленькую пассакалию. Это — смерть, многократно помноженная сама на себя и знаменующая конец всего. Бог ли гневно уничтожает оказавшийся несовершенным мир, мир ли губит сам себя — в любом случае речь идет не об одной отдельно взятой судьбе, то есть уже не о смерти Героя, а о гибели человечества; выжить в такой катастрофе никто не способен, и никакое индивидуальное спасение невозможно. Но Бетховена как художника-классика столь пессимистичный взгляд на суть вещей устроить не мог. Поэтому от «нулевой» точки, достигнутой в конце I части, начинается выстраивание концепции нового, более совершенного бытия как царства всеобщей Радости. Ведь и в Священном Писании, и в мифах различных народов о вселенском потопе человечеству дается еще одна возможность доказать свое право на существование.

II часть обычно именуют «скерцо», что верно лишь отчасти. Как и в Пятой симфонии, Бетховен довольствуется обозначением темпа (*Molto vivace*), хотя в ремарке перед кодой значится: *Scherzo da capo*, и т. д. Следовательно, не вынося этого слова в заглавие, композитор все-таки имел его в виду. «Шутки» тут есть, причем в изобилии, однако совсем не бытового, а скорее космологического свойства: чаще всего они касаются метрических структур, подвергающихся внезапным «толчкам», «сдвигам», «растяжениям», «уплотнениям» и другим подобным приемам, напоминающим тектонические или даже астрофизические процессы. Ассоциации с народно-бытовыми жанрами возникают только в среднем разделе (будем традиционно именовать его Трио), но масштабность всей части, форма первого раздела (полная сонатная) и нетанцевальность фактуры и формы главной темы (фугато) выводят *Molto vivace* далеко за пределы обычных классических скерцо, в том числе бетховенских — зато вполне соответствуют трактовке данного жанра композиторами-романтиками, для которых минорное и остродраматическое скерцо — скорее норма, чем исключение (однако, похоже, именно Бетховен сыграл ключевую роль в формировании этого нового топоса, развивавшегося в творчестве Шумана, Шопена, Листа, Брамса, Брукнера, Малера, Шостаковича...).

Скерцо Девятой симфонии — своеобразная трансформация основных тематических идей I части. Об этом говорит и явное интонационное родство главных тем, становящееся особенно ясным при сравнении последних тактов обеих частей, и концепционно важная антитеза *d-moll* / *D-dur*, которая во II части подана еще более рельефно, поскольку мажорной тонике отведен самостоятельный, весьма обширный, раздел, сопровождающийся сменой метра (*alla breve*), фактуры и инструментовки.

Инструментовка Скерцо, сама по себе необычная для классических частей подобного жанра, полемична и по отношению к звуковому миру I части, где инструменты выступают прежде всего в качестве «хора» или «ансамбля», чрезвычайно редко обнаруживая индивидуальные черты. Так, реплики деревянных духовых в I части практически всегда подаются диалогически или дискретно — и в побочной партии, фразы которой разорваны чуть ли не на

полутакты, и в начале заключительной, и в разработке, и в коде. Принцип ансамбля сохраняется и в Скерцо, однако в Трио духовые исполняют связную мелодию, а некоторые из них даже солируют (валторна, гобой) — так постепенно в музыке Симфонии прорастает личностное начало, и из хора выделяются отдельные голоса.

Одним из таких голосов оказываются, как ни странно, литавры, которые заявляют о себе уже в т. 5 Скерцо. Примечательна нетрадиционная настройка литавр: октава *F-f*, то есть терция, а не тоника и не квинта лада *d-moll*. В этом уже заключен элемент игры или шутки, тем более, что императивный возглас литавр с характерным ритмическим лейтмотивом образует своеобразное рассредоточенное остинато. Этот прием, заново открытый Бетховеном, обнаруживает интересную предысторию в самой изощренной музыке Ренессанса и Барокко — например, в творчестве нидерландских мастеров и Фрескобальди⁵³. Но если внезапные «высказывания» литавр способны сразу привлечь внимание любого слушателя, то интеллектуальный смысл этого приема открывается лишь знатокам. Остинатное акцентирование терции лада составляет некую альтернативу как агрессивной тяжести тоники, так и напряженности доминантового тяготения — притом, что Трио написано не в *F-dur*, а в *D-dur*, и литавры там молчат.

Обращает на себя внимание и появление в Скерцо тромбонов, отсутствовавших в I части: для классических симфонических частей танцевального характера это крайне нетипично (напомним, что до этого тромбоны использовались Бетховеном только в финале Пятой и в «Грозе» из Шестой симфонии; в громогласной Седьмой он вообще обошелся без них). Возникает вопрос: зачем они понадобились именно здесь? Только ли для усиления плотности вертикали и подчеркивания ритмических остинато — или как особая краска, связанная с определенной семантикой? Оба соображения правомерны, но, если первое связано с техникой оркестровки, то второе имеет отношение к смыслу произведения. Ведь Бетховен, воспитанный на музыке XVIII века, всегда воспринимал тромбон как инструмент, относящийся прежде всего к церковной музыке (эту семантику он сохранил и в сценических жанрах того времени) — то есть несущий в себе идею сакральности, чаще мрачной, но иногда просто торжественной.

С этой точки зрения то, что происходит в Трио, выглядит совсем иначе, нежели если расценивать эту музыку как одно из очевидных проявлений симпатии Бетховена к народному мелосу. Тема Трио действительно предвосхищает своими очертаниями будущую тему Радости (а также, ретроспективно, отсылает нас к побочной теме I части), и к тому же вызывает у русских слушателей неизбежные ассоциации с мелодией «Камаринской», известной Бетховену еще с юных лет. Контрастно-контрапунктическая фактура заставляет даже заподозрить знакомство композитора со свойственной русскому фольклору подголосочной полифонией.

⁵³ Назовем, к примеру, Каприччио «Ку-ку» из Первой книги каприччио Фрескобальди (1624), где огромная композиция из 164 тактов нанизана на стержень мелодического остинато *d-h*, неизменно звучащего на одной высоте.

233

Fl. a 2

Ob. *p*

Cl. *p*

Fag. a 2 *p* *stacc.*

Ob. 1.

Cl.

Fag.

Форма Трио напоминает форму аналогичного раздела в «русском» Квартете ор. 59 № 2, где использовалась тема песни «Слава», которая также трактовалась как повод для контрапунктических вариаций.

Однако сквозь идею художественного претворения обобщенного фольклорного источника здесь просвечивает идея сакральности народного начала как такового. Эта идея объединяет незатейливую повторяющуюся множество раз попевку-наигрыш, будущую гимническую тему Радости и монументальный хоральный напев, возникающий поначалу как обращение главного мотива (у контрабасов), затем звучащий у фаготов, усиленных валторной и кларнетами — и, уже в коде Трио, провозглашаемый третьим тромбоном и подхваченный деревянными духовыми. В тембровом отношении промежуточной стадией превращения песенного мотива в хоральный является проведение лейттемы у валторн.

234 (a)

Cor. (D) *fp*

V-ni I *p* *stacc.*

V-ni II *p*

234 (6)



234 (B)

Fl. *p* *sempre stacc.* *cresc.*

Ob. *p* *sempre stacc.* *cresc.*

Cl. *a 2* *fp* *cresc.*

Fag. *p* *sempre stacc.* *cresc.*

Cor. *fp* *cresc.*

Tr-ne basso *fp* *cresc.*

V-ni I *fp* *cresc.*

V-ni II *fp* *cresc.*

V-le *fp* *cresc.*

V-c. *fp* *cresc.*

C-b. *fp* *cresc.*

В этом монументализированном варианте, подкрепленном торжественной звучностью валторн, тромбонов и фаготов, тема вызывает ассоциации уже не с народной песней, а с темами хорального склада, знакомыми Бетховену хотя бы по музыке Генделя и Баха.

235 (a) Гендель. «Мессия», «Alleluja»

for the Lord God om - ni - po - tent reign - net

235 (б) Бар, Месса h-moll, «Gratias»

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Таким образом, высокого художественного обобщения достигает идея, шуточно брошенная Бетховеном в письме, обыгрывавшем фамилию Гебауэра: государство (или, шире, любое человеческое сообщество) — это хор, в котором правом голоса обладает каждый крестьянин; простонародное веселье Трио приобретает в коде этого раздела почти литургический характер.

Аллюзии на церковные жанры еще сильнее выражены в III части, *Adagio molto e cantabile*, B-dur, и прежде всего в ее главной теме с чередованиями квазиорганских фраз кларнетов, фаготов и валторн и строк хора, исполняемого струнными без контрабасов. Всё это заставляет вспомнить о замысле *Adagio cantique* («Благочестивое песнопение в симфонии, в старых ладах»; «в *Adagio* текст — греческий миф, церковное песнопение»). Разумеется, ни старинных ладов, ни словесного текста здесь нет, но строчная форма главной темы и принцип чередования хоральной и танцевальной тем непосредственно предвосхищают *Adagio* из Квартета op. 132 — «Благодарственную песнь выздоравливающего Божеству», о котором речь пойдет в следующей главе. Эти взаимосвязи позволяют определить характер *Adagio* из Девятой симфонии как возвышенно-молитвенный, хотя и не связанный непосредственно ни с какими конкретными музыкальными источниками, католическими или протестантскими.

Сходный характер в целом сохраняется и в побочной теме, представляющей собой очень медленный менуэт (*Andante moderato*), в котором из-за непрерывных многослойных синкоп почти утрачено ощущение танцевального метра и незыблемости земных опор.

Медиантовое соотношение обеих тем (B — D) типично для поздних сонатных форм Бетховена, однако в данном случае ни сам этот факт, ни последующая транспозиция побочной темы в G-dur не создают собственно сонатной драматургии. Скорее, перед нами то же специфическое сочетание рондо и вариаций, которое Бетховен использовал в *Adagio* из Пятой симфонии. Причем здесь варьируется преимущественно главная тема (побочная имеет всего одну вариацию, отличающуюся от первого проведения лишь тонально и темброво). Вариации постепенно становятся всё более свободными, так что утрачивается изначальная форма темы. Уже вторая вариация на главную тему написана в тональности Es-dur и имеет разработочный характер; в третью вариацию вторгается контрастный тематический элемент фанфарно-призывного характера. Все кадансы в этой форме разомкнуты: разделы завершаются

либо прерванными кадансами (перед обоими вступлениями побочной темы), либо модуляциями в тональность следующего раздела.

236

Andante moderato (♩ = 63)

Ob.

Cl.

Fag.

Cor. (B)

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

Если в I части Девятой симфонии нарочитая структурная рыхлость формы говорила о неизбежном трагизме существования, то в Adagio она указывает скорее на блаженную мечтательность, когда одно настроение незаметно перетекает в другое, и побороть это состояние не могут никакие внешние впечатления. Эта лирика явно не от мира сего, и потому не подвержена воздействию ни минорных наплывов (хотя здесь трижды мелькает мрачайший *es-moll*), ни воинственно-властных призывов духовых и литавр (они звучат дважды, но не порождают никакой ощутимой реакции, кроме краткой растерянности, сменяющейся новым погружением в созерцательную лирику). Главная тема даже не стремится сохранить свой хоральный склад; строгая поначалу мелодия превращается в изысканную кантилену, в инструментальное подобие оперного *canto figurato*, растворяющего опорные звуки в пленительном кружеве шестнадцатых. И когда размер меняется на 12/8 (вариация 3, т. 99), бывший хорал становится медленным вальсом, благодаря чему жанровые различия между двумя темами совершенно стираются. Однако идея Adagio заключается, на наш взгляд, не в преображении сакрального в мирское, а в ощущении их единого божественного корня. Впрочем, в зависимости от конкретной музыкальной интерпретации эту часть можно трактовать и как предвкушение будущего райского блаженства, которое наступит после Страшного суда, и как видение далекого прошлого — мирной жизни

Золотого века, и как мистическое путешествие души в загробное царство — Элизиум, где нет ни счастья, ни радости, но есть лишь покой. Все эти топосы присутствовали в музыкальном искусстве XVIII века, и Девятая симфония, в которой слилось очень многое, если не всё, что было в классической и даже доклассической традиции, соединила их в неразрывное единство.

Такое единство распространяется и на все параметры композиции Девятой симфонии. Все части цикла контрастны по отношению друг к другу, общая драматургия принципиально разомнута, но при этом произведение скреплено единым кругом взаимосвязанных тональностей (d — B — D, с побочными центрами G и Es), общим интонационным каркасом. Все агрессивно-властные темы основаны на жёстких «бестерцовых» интонациях, а все темы, предвещающие или воплощающие Радость, акцентируют мажорную терцию.

237 (a)

I



237 (б)

II



237 (в)

III



237 (г)

IV



237 (д)

I



237 (е)

II





Наконец, Бетховен использует здесь и свой излюбленный прием, часто встречающийся в поздних сочинениях: все части, даже не идущие attаса, фактически связаны между собою либо непосредственным вытеканием одной мысли из другой (грань I и II частей), либо модуляциями (два начальные такта *Adagio* представляют собой модуляцию из d-moll в B-dur; первые такты финала — обратную модуляцию из B-dur в d-moll). Всё названное придает Симфонии вид единого организма, обладающего не только сугубо архитектурной целостностью, но и неким самосознанием и способностью к саморазвитию — то есть к осмыслению прежних идей на новом, более высоком уровне. Именно это качество определяет оптимистическую концепцию Симфонии, отрицающую трагический фатализм.

Наиболее очевидными предтечами Девятой симфонии в драматургическом отношении представляются Пятая симфония, Фантазия op. 80, увертюра «Эгмонт» и опера «Фиделио» — произведения, заметим, связанные с театром или с поэтическим текстом (кроме Пятой симфонии). Можно присовокупить сюда и диптих «императорских кантат» 1790 года, о чем уже говорилось ранее, и ораторию «Христос на Масличной горе», начинавшуюся крошечным мраком вступления в es-moll и завершавшуюся радостным хором «Миры поют славу». Но недостаточно ограничиться только констатацией известных фактов. Ведь и в творчестве Гайдна и Моцарта мажорные окончания минорных произведений были скорее правилом, чем исключением. Однако слишком велика разница между примирительным жизнелюбием гайдновских финалов, моцартовским иронизированием над дежурными «счастливыми развязками» (*lieto fine*) — и бетховенской «взрывной» драматургией, где победа, радость, счастье не даются свыше, как внезапная милость, а достигаются в тяжелой борьбе и потому должны восприниматься с исключительной серьезностью.

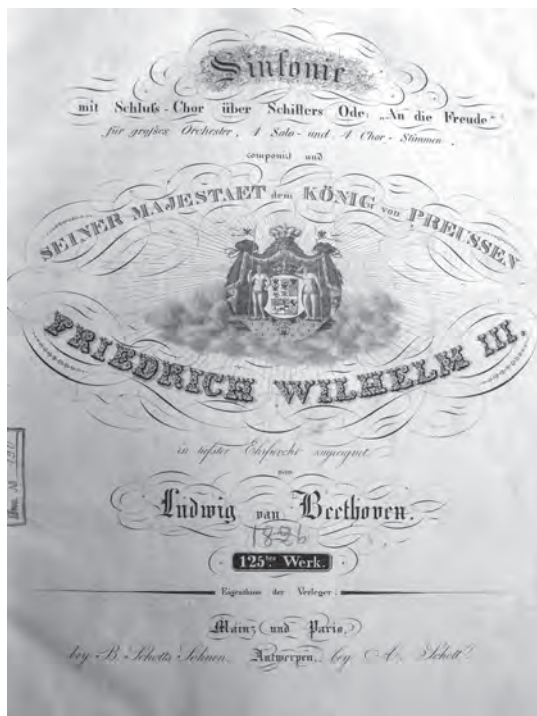
Эта концепция вырастает из философии Просвещения и в то же время отражает социальный опыт революционной и героической эпохи, когда веру в могущество Разума сменила вера в действенность коллективных усилий, породившая почти полвека спустя известный призыв Карла Маркса — «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»... Обнаружение связей Девятой симфонии с марксистскими идеологами было обязательным пунктом отечественного

музыковедения советского периода и ныне, как правило, вызывает лишь скептические и иронические улыбки. Тем не менее, такие связи (ведущие не от Маркса к Бетховену, а, естественно, наоборот) все-таки существовали, поскольку различные социалистические и коммунистические учения возникли не только вследствие прямого влияния Французской революции, но и как результат общественных настроений в Европе (и в частности, в Германии) посленаполеоновского времени. Девятая симфония — такой же памятник немецкой общественно-философской мысли, как марксов «Манифест коммунистической партии», хотя, разумеется, идейные концепции этих произведений не только не тождественны, а глубоко различны, и объединяет их лишь принадлежность к утопической традиции европейской культуры и приверженность к прогрессистской интерпретации мировой истории, уходящей корнями в христианскую эсхатологию.

Бетховенская «Ода к Радости» — не просто финал последней из его симфоний, не просто очередная кантата на шиллеровский текст и даже не просто музыка. Так же, как вся Симфония в своей заключительной части разрушает складывавшиеся в течение XVIII века рамки жанра и не хочет быть только инструментальным произведением, финальная «Ода» претендует на то, чтобы вообще перешагнуть границы искусства и сделаться чем-то большим, чем музыка — учением, заповедью, проповедью, неистовым внушением, властно преобразующим совсем не идеальный мир.

Между тем многое из того, что кажется здесь абсолютно новаторским, на самом деле опирается на некоторые идеи и практические находки XVIII века, что придает Девятой симфонии и ее необычному финалу смысл не только прорыва в далекое будущее, но и высокого обобщения.

Сближение симфонии и хора, причем именно на почве жанра оды, коренилось в «коллективной» природе этих типов музыки. Напомним, что для композиторов раннего и даже зрелого Барокко «симфония» совсем не обязательно обозначала инструментальное произведение, поскольку само греческое слово, давшее название классическому жанру, указывало лишь на совместное звучание, со-гласие (полная русская калька греческого слова *symphonia*). Многочисленные «духовные» или «священные» симфонии (*sacrae symphoniae*)



Девятая симфония.
Титульный лист первого издания

композиторов XVII века представляли собой мотеты или церковные кантаты, в которых в особо торжественных случаях участвовали оркестр, орган, хор и солисты. Бетховен, по-видимому, с этой практикой уже не сталкивался, но, учитывая его интерес к старинной музыке, нельзя исключать того, что он о ней по крайней мере знал. И уж заведомо ему были известны те высказывания теоретиков XVIII века, которые проводили прямые эстетические аналогии между инструментальной симфонией, хором и поэтической одой (один из таких текстов, принадлежавших И. А. П. Шульцу, мы цитировали в главе «Бетховен и XVIII век» в связи со Второй симфонией). Правда, тогда три эти понятия — симфония, хор и ода — еще не соединялись в общее целое. Симфония была подобна хору по своей звуковой мощи и по «коллективной» энергетике (об этом же писал в своем «Музыкальном словаре» 1802 года Г. К. Кох: «Симфония, подобно хору, имеет своей целью выражение чувствований множества людей»⁵⁴). С одой же ее связывала не только восторженная вдохновенность высказывания и высокое парение поэтической мысли над приземленной реальностью, но и весьма сложная внутренняя организация — тот самый «лирический беспорядок», в котором, однако, всегда обнаруживалась высшая гармония образов, чувств и идей. Видимо, Бетховен, как это уже неоднократно с ним бывало, сумел сделать ошеломляюще смелые практические выводы из почти банальных суждений: если симфония — инструментальный аналог хора, и поэтика ее близка поэтике оды, то почему бы не ввести в симфонию настоящий хор с одическим текстом?... Разумеется, ничего подобного композитор не писал и не произносил, однако эта мысль могла завладеть его воображением, даже не будучи четко осознанной. Ведь, если в «Фиделию» (в том числе в одическом финале II действия) и в музыке к «Эгмонту» он симфонизировал драму, то в «Героической», Пятой и Шестой симфониях, наоборот, драматизировал симфонию, вплоть до наделения ее словесной программой. Оставалось лишь довести обе линии до конца, соединив их в «Оде к Радости».

Нелишне задаться вопросом о том, обобщал ли Бетховен только собственную практику, или апеллировал к гораздо более старым слоям традиции — то есть были ли у его решения какие-то прецеденты в музыке XVIII века, пусть отдаленные. Как ни странно, были, хотя ни одно из художественных явлений такого рода не может считаться непосредственным предварением Девятой симфонии.

Некоторые идеи Бетховен, несомненно, мог почерпнуть у Генделя, который в 1820-х годах заслонил для него даже Моцарта. Вспомним о том, что в 1820 году Бетховен набросал словесный план вариаций на тему из генделевского «Саула» для оркестра с участием хора — значит, «Саул» находился тогда в поле его зрения. Между тем инструментальная Симфония, переходящая в оду-кантату (эпиникий Давиду), имеется в начале I акта «Саула»: за четырехчастной увертюрой (обозначенной по-итальянски именно как *Sinfonia*) следует восхваление блестящей победы Давида над Голиафом. Эпиникий, написан-

⁵⁴ Koch 1802. Sp. 1386.

ный в той же тональности, что увертюра (C-dur), обрамляется хором «How excellent» (расширенным во второй раз полифонической «Alleluja»), что придает ему структурную замкнутость. Внутри этой торжественной рамки имеются оттеняющие небольшие номера солистов (ария, дуэт) и хоровая прелюдия и фуга в миксолидийском ладу (G), вносящая в победное шествие религиозное настроение.

К подобным приемам иногда прибегали и другие композиторы XVIII века, в том числе Глюк и Моцарт. Увертюры к некоторым операм создавались так, что последняя часть или последний раздел оркестрового вступления непосредственно переходили в первую сцену, создавая с нею единое целое. Так, увертюра к ранней сценической серенаде Моцарта «Асканио в Альбе» (1771) включала в себя сонатное Allegro и Andante, после чего в финале (Allegro) вступал хор, сопровождавший «балет граций»⁵⁵. В операх Глюка «Телемак» (1765) и «Армида» (1777) использованы сходные решения: обе увертюры практически тождественны по тематическому материалу, и после поднятия занавеса звучит музыка в тональности увертюры (C-dur) и очень близкая по характеру к ее последнему разделу, но включающая певческие голоса. Практически слиты в единое целое симфоническая и вокальная интродукция к опере Глюка «Ифигения в Тавриде» (1779) — этот пример был Бетховену превосходно известен.

Дальнейшее сближение симфонии и кантаты произошло в революционную и наполеоновскую эпоху. Во Франции такое взаимодействие осуществлялось на основе кантатных жанров (собственно кантата, ода, гимн), приуроченных к общественно значимым событиям и включавших также оркестровые эпизоды. Среди немецких композиторов уникальный опыт подобного рода предпринял Петер фон Винтер, создавший в 1814 году одночастную «Батальную симфонию» («Schlacht-Sinfonie») с участием хора. Трудно сказать, знал ли ее Бетховен. Симфония Винтера исполнялась в Лейпциге, и сообщения об этом публиковались в музыкальной прессе, но, поскольку в те годы всевозможных «битв» создавалось очень много, выделять именно это произведение не было никаких оснований. К тому же идея соединения оркестровой увертюры с хором возникла у Бетховена еще в 1812 году, о чем мы уже упоминали.

Наконец, на решение композитора могла повлиять сама музыкальная практика его времени, когда большой концерт-академия непременно подразумевал смешанную программу, включавшую как вокальные, так и инструментальные номера (так было и во всех без исключения бетховенских академиях). И поскольку он планировал исполнить в одном концерте и Мессу, и Симфонию — почему бы не задействовать в Симфонии тех же самых солистов и хор?... Прецедент уже был: в академии 22 декабря 1808 года певцы, участвовавшие в исполнении частей из Мессы C-dur, были заняты и в финальной Фантазии ор. 80, которую сам Бетховен в 1820-х годах рассматривал как прототип финала Девятой.

⁵⁵ Правда, исполняя эту увертюру в качестве концертной симфонии, Моцарт избавился от хора, написав краткий инструментальный финал. См.: Zaslav 1989. P. 188–189.

Всё это лишний раз подтверждает историческую обоснованность появления хорового финала Девятой симфонии и полное внутреннее соответствие смысла этого финала классической музыкальной эстетике. Однако никто другой, кроме Бетховена, не осмелился довести эту линию до логического конца и завершить таким финалом не какую-нибудь программную увертюру или фантазию, а полномасштабный четырехчастный цикл, выражающий всеобъемлющую философскую концепцию. Идея симфонии как со-звучия разных голосов и идея хора как эстетического воплощения коллективного разума соединились здесь под эгидой старинной идеи «вселенской музыки», включающей в себя, согласно учению Боэция и его последователей, и гармонию сфер, и гармонию человеческого единения, и собственно музыкальную гармонию, порождаемую реальным звучанием голосов и инструментов. Словесным же символом этой всеобщей гармонии могла стать только Радость, которую культура Просвещения выдвинула в качестве универсальной категории взамен эллинского Эроса.

Эта философская, смысловая и художественная синтетичность присуща как всей Симфонии, так и, в особенности, ее необычайному финалу, который является по своему жанру кантатой, но по форме не походит ни на одну из существовавших тогда кантат, поскольку строится, в общем-то, по законам инструментальной музыки. Впрочем, он также не соответствует никакой из обычных классических инструментальных форм, соединяя в себе черты и фантазии, и вариаций, и рондо, и даже сонаты.

Согласно господствующей здесь логике инверсий, обширное *симфоническое* вступление к финалу основано на *вокальных* прототипах. Это речитатив (облигатный, согласно тогдашней терминологии), и песня с вариациями. Инструменты оркестра будто бы пытаются максимально приблизиться к человеческой речи, отчетливо воссоздавая ее интонации, пока еще лишенные слов. Известно, что в эскизах Бетховена речитативы виолончелей и контрабасов поначалу даже сопровождалась вполне конкретными текстами, от которых композитор по зрелому размышлению отказался⁵⁶. Разумеется, они не предназначались для пения или декламации самими оркестрантами, а помогали понять суть и артикуляцию произносимых музыкальных фраз, в которых поочередно отвергались предлагавшиеся оркестром темы предыдущих частей и предполагалось «отпраздновать песнями и танцами радостный день». Впоследствии этот необычный прием «бессловесного» произнесения подразумеваемых текстов неоднократно использовали композиторы XX века, начиная с Альбана Берга (финал Скрипичного концерта с цитатой из баховского хора, сопровождающейся выписанным словесным текстом). Сам же облигатный речитатив в первом разделе финала напоминает о другом жанре, который был чрезвычайно популярен в XVIII веке и оставался таковым в начале следующего столетия — о мелодраме, то есть об актерской декламации в сопровождении оркестра, где самые яркие музыкальные образы создаются именно в оркестровых фрагментах — таков, в частности, предсмертный монолог гётевского Эгмонта.

⁵⁶ См.: TDR V. S. 27–30.

Знаменитая тема Радости появляется в приглушенном звучании у солирующих виолончелей и контрабасов, и это тоже важно. Уже во Второй симфонии у Бетховена обнаружилась тенденция поручать главные темы симфонических произведений низким струнным, что было совершенно не характерно для Гайдна и Моцарта, предпочитавших в таких случаях «сопрановый» тембр скрипок. Неслучайность этого приема подтвердилась в сонатных *allegri* Третьей симфонии и Тройного концерта и в медленных частях Пятой и Седьмой симфоний. Вероятно, помимо солидной мужественности самого виолончельного тембра (иногда — с гулким контрабасовым призвуком), Бетховена увлекала идея зримого вырастания темы из неких бытийных глубин и постепенного завоевания ею всего диапазона звучания. С темой Радости происходит именно так: она растет снизу вверх. В первой оркестровой вариации к низким струнным присоединяются альты и красиво контрапунктирующий фагот (он словно бы размышляет о чем-то своем, невольно встраиваясь в лад нарастающей песни); во второй вариации мягкий матовый колорит высветляется — появляются скрипки, а фразы фагота становятся разрозненными; наконец, в третьей вариации звучит *tutti* со всеми духовыми (кроме тромбонов) и литаврами.

Начальный аккорд финала Рихард Вагнер назвал некогда «фанфарой ужаса» («Schreckensfanfare»), и эта фраза превратилась в общепринятое обозначение данного резко диссонирующего аккорда, который дважды обрушивается на нас со всей мощью оркестрового *tutti* — перед первым речитативом струнных и перед вступлением солиста-баритона. В уста солиста-баритона Бетховен вкладывает сочиненный им самим текст, во многом объясняющий смысл всего предыдущего: «О друзья, не надо этих звуков!... Споем нечто более отрадное и преисполненное радости!»... Бессловесный хор инструментов оказывается неспособным противостоять иррациональной стихии разрушительных страстей, символом которых здесь служит «фанфара ужаса»; для этого требуется человеческая воля, воплощенная в слове и в певческих голосах, извлекающих из звучащей материи нужные смыслы.

Эти смыслы, как уже упоминалось ранее, в бетховенской «Оде» оказываются иными, нежели в «Оде к Радости» Шиллера. Понятно, что столь искусленный мастер, как Бетховен, не мог питать юношеских иллюзий по поводу возможности использования в симфонии *всего* текста Шиллера — это потребовало бы песенной, а не симфонической формы, да и песня из восьми строф получилась бы изрядно затянутой, даже если бы фактура варьировалась. Поэтому текст нужно было сократить и перегруппировать, что вызвало его коренное переосмысление.

Для наглядности, предваряя схему основных разделов финала, приведем как шиллеровский текст (в переводе К. А. Аксакова), так и то, что реально звучит в Девятой симфонии. Строфы «Оды» Шиллера нами для удобства пронумерованы; в тексте финала нумерация строф снята, поскольку они поются вразбивку; жирным шрифтом в левой колонке выделены стихи, использованные Бетховеном. В результате строфическая «Ода» приобрела следующий вид.

Шиллер

1. Радость, мира украшение,
Дочь родная небесам!
Мы вступаем в упоеньи,
О, чудесная, в твой храм.
Ты опять соединяешь,
что обычай разделил,
нищего с царем равняешь
веяньем отрадных крыл.

ХОР: Миллионы, к нам в объятия!
Люди, поцелуй сей вам!
Над небесным сводом, там,
должен жить отец ваш, братья.

2. Тот, кому быть другом другу
жребий выпал на земли,
кто нашел себе подругу,
с нами радость тот дели.
Также тот, кто здесь своею
душу хоть одну зовет;
Кто ж не может — пусть скорее
прочь, рыдая, отойдет.

ХОР: Всё, что мир сей наполняет,
пред сочувствием смирись.
Пусть оно покажет ввысь,
где Незримый обитает.

3. Все творения живые
радость средь природы пьют,
все — и добрые, и злые,
по стезе ея идут.
Сон, вино, привет участия,
друга нам она дарит:
дышит червь животной страстью,
к Богу херувим летит.

ХОР: Миллионы, в прах падите!
Мир, ты чувствуешь Творца?
Выше звездного венца
в небесах его ищите.

4. Радость — мощная пружина
всех бесчисленных миров;
радость двигает машины
вечных мировых часов,

Финал Симфонии

Радость, мира украшение,
Дочь родная небесам!
Мы вступаем в упоеньи,
О, чудесная, в твой храм.
Ты опять соединяешь,
что обычай разделил,
нищего с царем равняешь
веяньем отрадных крыл.

Тот, кому быть другом другу
жребий выпал на земли,
кто нашел себе подругу,
с нами радость тот дели.
Также тот, кто здесь своею
душу хоть одну зовет;
Кто ж не может — пусть скорее
прочь, рыдая, отойдет.

Все творения живые
радость средь природы пьют,
все — и добрые, и злые,
по стезе ея идут.
Сон, вино, привет участия,
друга нам она дарит:
дышит червь животной страстью,
к Богу херувим летит.

из семян цветы выводит,
хоры звездны из небес,
сферы в отдалении водит
недоступны для очес.

**ХОР: Как светил великих строен
в небе неизменный ход,
братья, так всегда вперед,
бодро, как к победе воин!**

5. Улыбается приветно
среди страданий и забот,
и страдальца неприметно
к цели доблестной ведет.
Веры на вершине ясной
ею веют знамена,
и она сквозь гроб ужасный
в хоре ангелов видна.

ХОР: Миллионы, здесь терпенье!
Лучший мир для вас готов —
там, за цепью облаков
Бог воздаст вознагражденье.

6. Над богами ль возвышаться?
Хорошо быть равным им.
Горе, бедность веселятся
счастьем пускай одним.
Будь забыта злость и мщенье!
Смертный враг наш, будь прощен.
Пусть не знает он мученья,
пусть теперь не стонет он!

ХОР: Мы долги свои забыли,
свет тебе свободен весь —
братья, над шатром небес
судит Бог, как мы судили.

7. Радостью кипят бокалы,
и в крови вина златой
пьют смиренье каннибалы,
А в отчаянии — покой.
Братья, встаньте! Драгоценный
обходить нас кубок стал,
пусть же к небу брызжет пена!
Духу доброму бокал!

Как светил великих строен
в небе неизменный ход,
братья, так всегда вперед,
бодро, как к победе воин!

Радость, мира украшенье,
Дочь родная небесам!
Мы вступаем в упоеньи,
О, чудесная, в твой храм.
Миллионы, к нам в объятья!
Люди, поцелуй сей вам!
Над небесным сводом, там,
должен жить отец ваш, братья.

Миллионы, в прах падите!
Мир, ты чувствуешь Творца?
Выше звездного венца
в небесах его ищите.

Радость, мира украшенье,
Дочь родная небесам!
Мы вступаем в упоеньи,
О, чудесная, в твой храм.

Миллионы, к нам в объятья!
Люди, поцелуй сей вам!
Над небесным сводом, там,
должен жить отец ваш, братья.
Миллионы, в прах падите!
Мир, ты чувствуешь Творца?
Выше звездного венца
в небесах его ищите.

Радость,
дочь родная небесам!
Ты опять соединяешь,
что обычай разделил,
нищего с царем равняешь
веяньем отрадных крыл.
Миллионы, к нам в объятья!
Люди, поцелуй сей вам!

ХОР: Тот, кому греметь хвалами
 Целый мир не престаивал,
 духу доброму бокал
 Там высоко над звездами!

Над небесным сводом, там,
 должен жить отец ваш, братья.

8. Твердость горю и страданиям,
 помощь бедному во всем,
 верность данным обещаньям,
 правда — с другом и врагом,
 мужество пред троном надо!
 Братья, пусть погибнуть нам,
 но достоинству — награда,
 Наказанье — злым делам!

Радость, мира украшение,
 дочь родная небесам!

ХОР: В круг священный все стеснитесь,
 и хранить союз святой
 этой влагой золотой,
 Всемогушим поклянитесь!

Параллельное сравнение текстов позволяет понять, что было сохранено, а что изъято из оды Шиллера, и каким образом скомбинированы отобранные строфы и строки (о смысле этих комбинаций поговорим чуть позже). Музыка же финала имеет свою форму — в основном, вариационную, однако эти вариации в крупном плане образуют сложную трехчастную форму с эпизодом на новом материале (G-dur). Крайние разделы, в свою очередь, отнюдь не сводятся только к варьированию первой темы.

Текст	Музыка	Исполнители
1. Freude, schöne Gotterfunken...	Вариации; D-dur, C, Allegro assai	1. Баритон + хор: альты, тенора, басы;
2. Wem der grosse Wurf gelungen...		2. Квартет солистов + хор;
3. Freude trinken alle Wesen...		3. Солисты + хор — в сопровождении оркестра
4. Froh, wie seine Sonne fliegen...	Вариация = эпизод; B-dur, 6/8, Allegro assai vivace	Оркестр (включая янычарскую музыку), Тенор + мужской хор: тенора и басы
—	Разработка (фугато), B-dur — h-moll; предыкт	Оркестр
5. Freude, schöne Gotterfunken...	Вариация, D-dur, 6/8	Хор и оркестр
6. Seid umschlungen, Millionen...; Ihr stürzt nieder, Millionen...	Эпизод: новая тема, G-dur, 3/2, Andante maestoso — Adagio ma non troppo, ma divoto	Хор и оркестр (включая тромбоны)

Текст	Музыка	Исполнители
7. Freude, schöne Gotterfunken... Seid umschlungen, Millionen	Контрапункт двух тем; D-dur, 6/4, Allegro energico	Хор и оркестр
8. Freude, Tochter aus Elysium... Seid umschlungen, Millionen...	Свободные вариации на первую и вторую темы, D-dur, alla breve, Allegro ma non troppo	Солисты; хор и оркестр

Структура кантатной части финала в этой схеме вынужденно упрощена, хотя ее основные особенности очевидны.

Итак, шиллеровская ода разомкнута (вернее, мысль в ней развивается по восходящей спирали), бетховенская — замкнута повторами текста первой строфы (и даже начальных строк этой строфы, которые в конце скандирует охваченный вакхическим экстазом хор). Лейтмотивом шиллеровского текста является идея о незримом присутствии Божества как источника и залога высшей Радости — у Бетховена таким лейтмотивом становится Радость сама по себе, а обращение к Божеству вынесено в особый раздел с новой темой, которая, сочетаясь в третьем крупном разделе финала с темой Радости, в итоге подчиняется ей. Вся неоплатоническая метафизика шиллеровской «Оды к Радости» у Бетховена либо снята вообще, либо существенно переистолкована. Если шиллеровская ода по своему жанру восходит к античным схолиям — застольным песням, в которых мелодия передавалась от одного участника пира к другому вместе с чашей вина и оливковой ветвью (припев же исполнялся всеми вместе), то у Бетховена празднество происходит явно не в узком кругу «пирующих софистов» (если вспомнить название известного трактата Атенея), а при стечении всего народа на площади под открытым небом. Шиллеровская ода по преимуществу метафизична — отсюда столь удивлявшие Жан-Поля образы смерти и загробного существования, вряд ли уместные в обычной, не ученой, застольной песне; бетховенская скорее развернута в сторону политики, или, как говорили те же эллины, «политии» — учения об правильном устройстве государственных дел.

По тому «либретто», которое Бетховен сделал из шиллеровской «Оды к Радости», по расположению материала и распределению его между исполнителями можно гипотетически воссоздать предлагаемую здесь идеальную конституцию счастливого общества.

Прежде всего, это заведомо не монархия. Вокальную часть бетховенского финала открывает солист-баритон (или высокий бас), но первые же слова, вложенные ему в уста композитором и отсутствующие у Шиллера — «О друзья, не надо этих звуков». Следовательно, он — всего лишь первый среди равных, а не вознесенный над толпой вождь или наследственный властитель. В дальнейших эпизодах с участием солистов баритон также не главенствует, подчас не выступая даже в роли корифея. Важен, кстати, и выбор тембра: будь это глубокий бас, могли бы возникнуть ассоциации с образами правителей-жрецов или царственных патриархов вроде моцартовского Зарастро

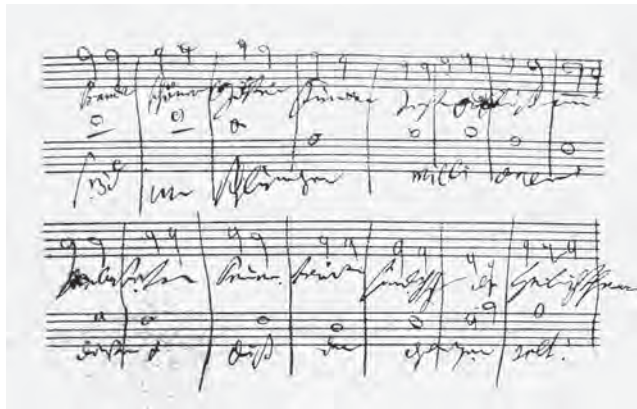
или россиниевского Моисея. Баритон же скорее соответствует функции «первоприсутствующего» в древнеримском республиканском сенате, или благородного Министра в бетховенском «Фиделио». Прочие солисты также символизируют «лучших людей» этой воображаемой республики: юного героя (тенор)⁵⁷, его прекрасную и верную подругу, которая сродни бетховенской Леоноре (сопрано, вступающее точно на словах «Кто нашел себе милую супругу»), более зрелую и мудрую женщину (альт). Поскольку сольные партии были рассчитаны на выдающихся оперных певцов, они чрезвычайно трудны, однако эта трудность также приподнимает их над музыкой толпы: всеми владеют одни и те же чувства, но элита (солисты) способна выразить их более тонко, изысканно и проникновенно, чем массы.

Последовательность эпизодов бетховенского финала, также резко отличающаяся от расположения строф шиллеровской оды, подчинена не только музыкальной, но и внемузыкальной логике, основанной как на обычном распорядке всенародных празднеств (начиная с римских триумфов и кончая празднествами революционной и наполеоновской эпохи), так и на принципе наглядной демонстрации всех институтов, обеспечивающих общественное единение: идеального «правительства» или «лучших людей» (строфы солистов), «армии» (соло тенора с мужским хором и «янычарской» музыкой в оркестре: эпизод B-dur), «церкви» (торжественный всеобщий молебен под открытым небом: эпизод G-dur), «народа» (массовое вакхическое гуляние после молебна).

Мы берем все перечисленные понятия в скобки не только потому, что здесь они, конечно, трактованы предельно условно и метафорически, но также и потому, что все они таят под собой другие, более высокие и важные, смыслы. Как в финале «Фиделио» устами Министра вещал не просто добрый Король, а сам Царь Небесный («О Боже, справедлив твой суд!» — поют герои оперы в момент восстановления справедливости и освобождения Флорестана), так и в финале Симфонии существование на земле Радости обусловлено не просто потребностью в ней людей и всего живого, но и благосклонным милосердием Творца, витающего «над звездами» и ниспосылающего на землю «божественную искру». У Шиллера эта мысль проводилась сквозным рефреном; Бетховен снял этот рефрен, но, с одной стороны, насытил религиозными аллюзиями всю Девятую симфонию, а с другой стороны — выделил в большой и чрезвычайно значительный эпизод те строки, в которых говорится о братстве всех людей на земле, обусловленном отнюдь не одинаковостью их телесной природы и вытекающим отсюда равенстве прав (как в некоторых эгалитаристских теориях XVIII века), а происхождением человечества от единого любящего Отца. Поэтому, при всей четкой структурированности финала Девятой симфонии, в нем господствует не парадный официоз, а мистическая атмосфера сакральности: здесь празднуется не одержанная над врагами победа, а нисхождение на землю божественного духа — Радости, «дочери Элизиума».

⁵⁷ В какой-то мере символичным выглядит тот факт, что тенор Антон Хайтцингер, первый исполнитель сольной партии в Девятой симфонии, пел впоследствии партию Флорестана в аахенской постановке «Фиделио» (1828).

Особенно интересно высвечивается эта амбивалентность небесного и земного в эпизоде B-dur (Alla marcia). Казалось бы, в музыке присутствуют все приметы парадного марша: поют только мужские голоса, в оркестре присутствует характерный для военного оркестра «янычарский» инструментарий (треугольник, тарелки, большой барабан



Девятая симфония. Эскиз соединения двух тем финала

и все деревянные духовые, включая пикколо и контрафагот); тактовый размер 6/8 в быстром движении (Allegro assai vivace) воспринимается как двудольный и в качестве такового нередко использовался в военной музыке классической эпохи. Солирующий тенор безусловно символизирует тип юного непобедимого Героя, гордо ведущего соратников к победе («...wie ein Held zum Siegen») — и в таком случае следующий, чисто оркестровый, фугированный эпизод воспринимается как картина ожесточенной битвы... Однако все те же самые музыкальные реалии допускают и совсем иную интерпретацию. Так, в статье Н. Крыстевой этот эпизод трактуется как одно из воплощений Небесной Любви и Мировой Гармонии. Исходя из других образов звучащей здесь строфы шиллеровского текста («Как светил великих строен / в небе неизменный ход, / братья, так всегда вперед, / бодро, как к победе воин!»), исследовательница замечает: «В духе кантус-фирмусной традиции эта реплика о предначертании небесного порядка поется тенором соло (тт. 375–431), а следующее фугато точно соблюдает риторическую формулу “fuga”, изображая “бег” небесных тел»⁵⁸. То, что перед нами — отнюдь не просто военный марш, можно заключить и из словесного контекста, в котором он находится (последняя фраза предыдущего раздела — «Und der Cherub steht vor Gott» — «И херувим предстает Богу»), и из многочисленных музыкально-смысловых связей данного эпизода со скерцо Девятой симфонии и, что еще симптоматичнее, с почти аналогичным эпизодом из Dona nobis pacem «Торжественной мессы».

Молитвенный эпизод G-dur («Обнимитесь, миллионы») также решен чрезвычайно интересно и с музыкальной, и с концепционной точки зрения. Бетховен, как и в Мессе, создает атмосферу величественной «вневременной» архаики, не прибегая к прямой стилизации католических или протестантских песнопений. На «церковный стиль» указывают только характерный размер 3/2, почти не встречавшийся в светской музыке классической эпохи, и использование тромбонов, причем в самой типичной для церковной музыки

⁵⁸ Крыстева 1992. С. 260.

функции: они дублируют хоровые голоса. Всё остальное довольно далеко от тогдашнего понимания «церковного стиля». Мелодия, начинаемая басами и тенорами, содержит многочисленные синкопы и не очень легкий для интонирования скачок вверх на большую нону, подчеркивающий слово «миллионы» (ни Фукс, ни Альбрехтсбергер такой риторики явно бы не одобрили). По первой фразе кажется, будто Бетховен намекает на старинную хоральную монодию, но и этот стиль не выдержан: со вступлением женских голосов фактура начинает напоминать немецкую хоральную обработку с мелкой имитационной работой в сопровождающих партиях струнных. Всё это в целом больше похоже на очень свободно трактованный барочный мотет в духе некоторых номеров генделевских ораторий, притом что и эти ассоциации поданы не напрямую, а скорее намеком. В результате получается безусловно религиозная и даже литургическая музыка, по стилю не принадлежащая ни к одной из конфессий, но чем-то созвучная каждой из них. Универсальность выраженного здесь религиозного чувства проявляется и в том, что эта служба не подразумевает ни священника (его роль мог бы выполнять солист-баритон, но солисты в данном эпизоде молчат), ни разделения верующих по каким-либо признакам (так, женские голоса участвуют в молебне наравне с мужскими), ни даже собственно храма — обряд происходит непосредственно под разверстым небом, в головокружительных высотах которого — «над звездами» — обитает незримый, но ощущаемый всеми Бог...

Эта концепция, несомненно, вырастает из философии Просвещения, из кантовской «Религии в пределах только разума» (и его же знаменитого заключения к «Критике практического разума», где говорится о звездном небе над нами и Боге внутри нас), из гётевской пантеистической натурфилософии, из французских революционных празднеств в честь Верховного Существа. Но она же выражает и собственное кредо Бетховена, который, вопреки замечанию старого Гайдна, никогда не был атеистом, однако органически не мог быть и ортодоксом. И если в «Торжественной мессе» ему то и дело приходилось искать компромиссы между своими личными, причем выстраданными, убеждениями, и требованиями воплощения канонического текста, то в Симфонии он был свободен воспевать от имени человечества незримое, непостижное и общее для всего земного Божество (Gottheit), к которому в отчаянии зывал в своем «Гейлигенштадтском завещании» и с благоговением обращался в «Благодарственной песне» из Квартета op. 132.

Девятая симфония с ее финалом положила начало не только длинной цепочке романтических и постромантических симфоний, выводящих слушателей в иные пространства, полярно контрастные по отношению к I части, но и ряду таких симфонических произведений, которые изначально либо постепенно, по мере приближения к финалу, перестают быть только музыкой и включают в себе элемент молитвы и литургии. Иногда в них присутствуют певческие голоса (Симфонии «Фауст» и «Данте» Листа, Вторая и Восьмая симфонии Малера, Первая симфония Скрябина, Вторая и Четвертая симфонии Шнитке), иногда то же самое выражено сугубо оркестровыми средствами. В любом случае Девятая симфония Бетховена обозначила ту вершину и тот

предел, которых достиг классический симфонизм в своем историческом развитии от ярких, пышных, но типизированных симфоний-интрад середины XVIII века до уникальных, но претендующих на универсальный философский смысл авторских концепций первой трети XIX столетия.

«ТОРЖЕСТВЕННАЯ МЕССА»: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Почти параллельно с Девятой симфонией рождалось произведение, которое Бетховен неоднократно называл своим крупнейшим или величайшим творением (*grösstes Werk*): «Торжественная месса» **D-dur op. 123**.

Годы создания Мессы обычно обозначаются как 1819–1823. В строгом смысле это правильно: к систематической записи эскизов Бетховен действительно приступил лишь в 1819 году, а последние штрихи внес в партитуру в начале 1823 года. Но если мы желаем понять, как и откуда мог возникнуть этот замысел, нам необходимо вернуться к 1818 году, когда будущая Месса уже прорывалась на свет из небытия, давая о себе знать единичными, отрывочными, иногда неясными, а иногда прямо-таки пророческими словесными и музыкальными озарениями.

Формальным поводом, побудившим Бетховена взяться за этот труд, была резко пошедшая вверх духовная карьера его ученика эрцгерцога Рудольфа, который в 1819 году был возведен в сан кардинала и вскоре назначен архиепископом города Ольмюца (ныне Оломоуц в Чехии); вполне возможно, что о грядущем назначении было известно уже в 1818 году (намек на это сквозят в тогдашних письмах Бетховена к эрцгерцогу). Следовательно, «Торжественная месса» сочинялась как месса архиепископская и кардинальская, что, конечно, подразумевало наивысшую степень грандиозности и великолепия. Однако замысел настолько разросся, что ко времени интронизации Рудольфа в качестве архиепископа, состоявшейся 9 марта 1820 года, Месса была еще далека от готовности, и сам эрцгерцог не настаивал на ее скором получении — видимо, как раз потому, что инициатива создания произведения принадлежала не ему, а композитору. Полностью выверенную партитуру Бетховен вручил ему лишь 19 марта 1823 года.

Следовательно, «Торжественная месса», как и Девятая симфония, была прежде всего собственным посланием Бетховена «*urbi et orbi*» — «граду и миру», и побудительные причины, вызвавшие к жизни этот *opus magnum*, носили глубоко сокровенный характер.

Кое-что для понимания этих причин дает так называемый Дневник 1812–1818 годов, сохранившийся, как уже упоминалось, лишь в виде собрания весьма разнородных и большей частью недатированных записей, скопированных чужой рукой уже после смерти композитора (подлинник, хранившийся у племянника Карла, бесследно исчез)⁵⁹. Однако даже в доступном нам ныне

⁵⁹ Карл умер в 1858 году, и после этого автограф Дневника никто не видел. Известны четыре копии документа, однако все они так или иначе восходят к хронологически первой (от лета 1827 года) копии Антона Греффера (1784–1849?) — сотрудника издательства «Артариа и Ко», который составлял аукционный каталог посмертной распродажи имущества Бетховена. По мнению М. Соломона, консультантом Греф-



*Эрцгерцог Рудольф
в кардинальском облачении*

виде Дневник отражает те мучительные душевные коллизии, которые Бетховен переживал в кризисный период, когда, казалось, рушилось всё вокруг, и уцепиться было почти не за что и не за кого (видимо, примерно так же он чувствовал себя в 1802 году, когда писал «Гейлигенштадтское завещание»). Но, если в молодости отношение Бетховена к Божеству, обрекшему его на столь тяжкие испытания, было неоднозначным и колебалось от прометеевского бунтарства до сократовского примирения с судьбой, то в зрелые и поздние годы возобладала именно вторая линия, сочетавшая в себе пафос героического античного стоицизма, христианскую покорность Провидению и просветительское философское богоискательство. Об идейно-

литературных истоках «Гейлигенштадтского завещания» мы можем только догадываться по косвенным аллюзиям; Дневник 1812–1818 годов изобилует цитатами, из которых явствует, что Бетховен избирал себе в незримые собеседники и Гомера, и Плутарха, и Плиния Младшего, и мыслителей и писателей Нового времени — как протестантов (Гердера, Канта, Шиллера, Штурма), так и католиков (авторов популярных в начале XIX века «трагедий рока» — Захарию Вернера и Адольфа Мюльнера). В Дневнике фигурируют даже выписки из книг по истории и культуре древней Индии — фрагменты из «Бхагавад-гиты» и «Ригведы», из ведического «Гимна Нарайене» в поэтической обработке Уильяма Джонса, из знаменитой драмы Калидасы «Сакунтала»... Почти во всех этих цитатах, иногда весьма пространных, говорится о Боге и Судьбе, и, похоже, конфессиональные различия не имели для Бетховена при этом ни малейшего значения. Он брал «свое» там, где его находил, и порой очень трудно отделить собственные исповедально-личные записи Бетховена от почти аналогичных по мысли и лексике литературных цитат.

В 1818 году композитор, видимо, перестал пользоваться Дневником и постепенно перешел на разговорные тетради, в которых число личных записей сократилось до минимума. Но к этому времени его страстное и углубленное богоискательство начало приносить плоды: в душе мастера созрела потребность создать произведение, прославляющее того самого Творца, которого он в молодости, по собственному признанию, «неоднократно проклинал».

Другой путь к «Торжественной мессе» вел собственно через музыку, как свою, так и чужую, причем очень разную. Будущая Месса мистическим обра-

фера в расшифровке бетховенской рукописи мог быть Карл Хольц; в любом случае подлинность текста Дневника не вызывает сомнений, хотя копии несколько разнятся между собой в отношении орфографии, пунктуации и расшифровки отдельных слов и фраз (см.: Solomon 1982. P. 194–195).

зом пускала интонационно-мелодические ростки в мелодиях песен («К Надежде» op. 94, «Покорность судьбе» WoO 149), в росчерках канонов-афоризмов («Ars longa» WoO 170, «Glaube und hoffe» WoO 174) и в отдельных музыкальных фразах, вплетенных в письма композитора, и, наконец, в многослойной ткани поздних сонат, виолончельных (op. 105) и фортепианных (прежде всего — op. 106, в Adagio которой содержится «пророчество» темы Benedictus).

Две линии этих тематических предвосхищений можно обозначить как лирическую, или интимно-исповедальную, и «ученую», причем вторая из них связана как с обращением к «вечным истинам», так и с сознательной архаизацией музыкального письма — с аллюзиями на церковную полифонию или хоральный склад, аккордовый либо фигурированный.

Бетховен и раньше питал пылкий интерес к «старинной» музыке, но после 1818 года этот интерес перешел на качественно иную ступень: композитор, практически утративший реальный, физический слух, начал отчетливо «слышать» иные эпохи и иные музыкальные языки, что для человека, воспитанного в классической традиции, было явлением редким и удивительным. В 1818 году Бетховен пометил себе в Дневнике: «Чтобы писать истинную церковную музыку, нужно изучить все церковные хоралы монахов, и проследить за расположением цезур в самых правильных переводах и за безупречностью просодии во всех христианско-католических псалмах и напевах вообще»⁶⁰. Хотя сформулирована эта мысль не очень четко, ее смысл для музыканта, разбирающегося в предмете, вполне понятен: композитор призывает сам себя обратиться к подлинным культовым песнопениям, традиция верного исполнения которых сохранилась в древних монастырях («церковные хоралы монахов»), причем его интересует не просто интервальный или ладовый строй соответствующих мелодий, а взаимосвязь музыки и текста как в отношении формы (местоположение цезур: текстовые должны совпадать с музыкальными), так и в отношении интонационно-экспрессивного наполнения (просодии, то есть произнесения каждого слова и слога). Если молодой Бетховен относился к модальной полифонии или хоральным фугам, которые он писал под надзором Альбрехтсбергера, как к чистой схоластике, никак не связанной с современным искусством, то к 1818 году и модальность, и хоральная монодия открылись для него совсем с другой стороны — как хранилище вечных сакральных смыслов.

В этом, кстати, он был тогда вовсе не одинок. После переломного для всей Европы периода 1813–1815 годов начали раздаваться призывы к обновлению церковной музыки не через приближение ее к современной стилистике, а наоборот, через возвращение к истокам — к хоральным обработкам старых мастеров (у протестантов) и к строгой полифонии эпохи Палестрины (у католиков). Церковная музыка классической эпохи, не вызывавшая внутреннего протеста в XVIII веке ни у паствы, ни у духовенства, стала восприниматься в эпоху реставрации как слишком чувственная, эффектная, театральная, недопустимо мирская по своему тону и содержанию. Именно с таких позиций

⁶⁰ Solomon 1982. № 168, p. 283.

Э. Т. А. Гофман критиковал в своей статье 1814 года мессы Йозефа Гайдна (противопоставляя им более благочестивые произведения его брата Михаэля), и с сокрушением сердца замечал, что даже Моцарт не смог сохранить в своих мессах чистоту стиля и устоять «перед этой прилипчивой заразой мирского, роскошествующего легкомыслия»⁶¹. Поскольку данная статья была напечатана в AMZ, Бетховен, вероятно, был с ней знаком. И если в порицании «легкомыслия» месс Моцарта и Йозефа Гайдна он вряд ли бы с Гофманом согласился, то восхищение последнего церковной музыкой старых итальянцев, от Палестрины до Перголези, вполне понимал и разделял.

С этими поисками «истинного» церковного стиля связан и один из самых загадочных «сюжетов» бетховенианы — история собственноручно сделанной Бетховеном карандашной копии «Gloria Patri» Палестрины, хранящейся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге⁶².

Естественно, что пристальнее всего занимались этой копией отечественные исследователи. А. И. Климовицкий датировал рукопись «около 1824», поставив ее в связь с замыслом Adagio из Квартета op. 132 в качестве возможной «модели» этой части⁶³. Его датировку оспорил З. Бранденбург, предположивший, что копия могла быть выполнена скорее около 1819–1820 года⁶⁴. Однако обращает на себя внимание тот факт, что данная копия сделана на бумаге того же сорта, что и ряд других рукописей Бетховена, бесспорно относящихся к периоду 1823–1825 годов⁶⁵. Поэтому в данном случае вряд ли можно безоговорочно принимать датировку Бранденбурга. Хотя гипотеза А. И. Климовицкого о прямой связи палестриновской «Gloria» с Adagio из Квартета op. 132 не совсем соответствует истине (если связь и была, то, скорее, косвенная), нет также оснований категорически утверждать, будто Бетховен скопировал гимн Палестрины именно в период работы над «Торжественной мессой», а не в период работы над квартетом. Как указывал Р. Крамер, «Gloria» Палестрины могла быть переписана Бетховеном из журнала «Musikalisches Kunstmagazin», издававшегося И. Ф. Рейхардтом (Berlin, 1791, Bd. 2, S. 19)⁶⁶. Интересно, однако, что рейхардтовская публикация упоминалась в статье Э. Т. А. Гофмана о церковной музыке — возможно, чтение этой статьи побудило его заняться поисками источника. Поэтому вопрос о том, откуда именно Бетховен взял ноты

⁶¹ Гофман 1982. С. 24. Собственные церковные сочинения Гофмана выдержаны в подчеркнуто аскетическом складе.

⁶² РНБ. Ф. 124, оп. 1, № 2048. Этот автограф попал в Россию еще в XIX веке вследствие тройного дарения: И. Брамс в 1885 году подарил имевшийся у него раритет Г. фон Бюлову, а тот в 1886 году — русскому коллекционеру П. Л. Вакселю, после смерти которого в 1919 году вся коллекция была передана в фонд Публичной библиотеки. См.: Фишман 1982. С. 118.

⁶³ Климовицкий 1979. С. 110. См. также: Klimovitsky 1978. S. 513–517.

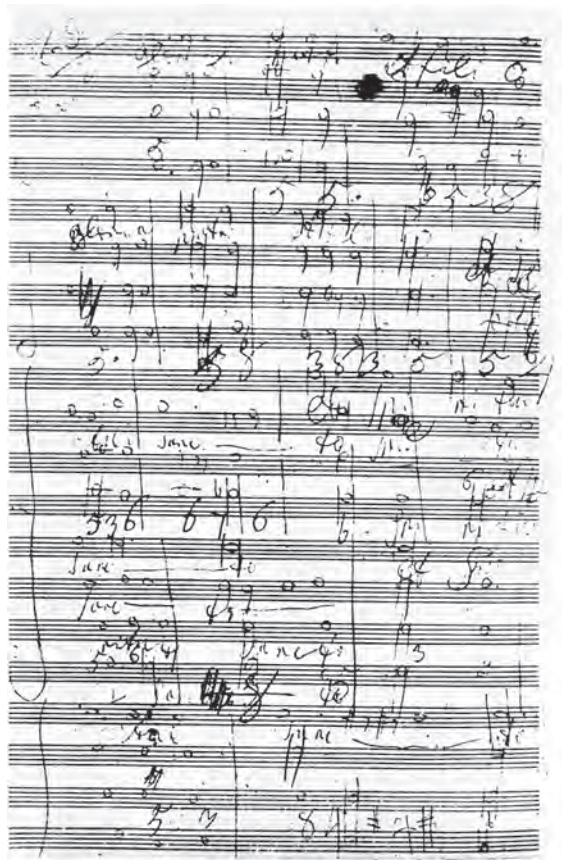
⁶⁴ Brandenburg 1982. P. 162–163.

⁶⁵ См.: Schmidt-Görg 1978. S. 181, № 54. Это, в частности, эскизы Квартета op. 127, песен op. 121-b и op. 122, Девятой симфонии и «Торжественной мессы».

⁶⁶ Факсимильное воспроизведение этой публикации см.: Вязкова 1995. Исследование. С. 20–21.

«Gloria» и в каком году сделал копию, остается открытым. Несомненно только одно: интерес к Палестрине и старинной церковной музыке, пробудившийся около 1818 года, постоянно нарастал и несомненно сказался на стилистике «Торжественной мессы», хотя в целом это произведение крайне далеко от тех идеалов, к восстановлению которых призывал Гофман.

Бетховен превосходно понимал сложность новой ситуации. Этим объясняются очевидные расхождения между тем, что он говорил о церковной музыке, и тем, что он делал в «Торжественной мессе». На словах он вроде бы поддерживал призывы вернуться к Палестрине. Так, в письме к К. Ф. Цельтеру от 25 марта 1823 года Бетховен высказывался о стиле *a cappella* почти в духе будущих «цецилианцев» — ревнителей музыкальной аскезы: «Я склонен думать,



Палестрина. Gloria Patri.
Копия, сделанная рукой Бетховена

что именно этому стилю более всего соответствует наименование истинно церковного стиля»⁶⁷ — и даже уверял адресата, будто почти всю «Торжественную мессу» можно исполнить без сопровождения (это, разумеется, было полной утопией). Гораздо реалистичнее звучали суждения, записанные органистом Г. Фройденбергом, посетившим Бетховена в 1825 году: «Много истинного сказал Бетховен о церковной музыке. Чисто церковная музыка должна исполняться только певческими голосами, исключая Gloria или другие подобные тексты. Поэтому он предпочитал Палестрину, хотя было бы нелепостью подражать ему, не обладая его духом и религиозными воззрениями. Кроме того, современные певцы были бы и не в состоянии чисто и звучно тянуть длинные ноты»⁶⁸. На наш взгляд, слова «*было бы нелепостью подражать ему, не обладая его духом и религиозными воззрениями*», если только они переданы Фройденбергом верно, могут служить ключом к разгадке одной из странностей «Торжественной мессы»: при том, что следы тщательного изучения Бетховеном старинной музыки присутствуют в ней совершенно явно, она крайне далека

⁶⁷ BG 5. № 1621.

⁶⁸ Kerst II. S. 114–115.

от подражания кому бы то ни было. Бетховен хотел выразить в ней свой дух и свои религиозные воззрения, — а они, как мы имели возможность убедиться, носили совершенно неортодоксальный характер.

Месса — произведение не только глубоко философское, но и в высшем смысле слова лирическое, во многом гораздо более субъективное, нежели Девятая симфония, и проникнутое страстной потребностью в личном общении с Божеством. На страницах Дневника нередко встречаются такие воззвания: «Боже, помоги мне, ты видишь, я покинут всем человечеством, ибо я не желаю совершить несправедливость, услышь мое стенание — лишь бы мне остаться с моим Карлом, пусть в будущем, поскольку сейчас для этого нет ни малейшей возможности. О суровая судьба, о жестокая участь, нет, нет, моим несчастным обстоятельствам не будет конца»; «Боже, Боже, мое прибежище, моя скала, о мое всё, ты смотришь в глубину моей души и знаешь, как больно мне причинять страдание кому бы то ни было, совершая добрые дела ради моего дорогого Карла!!! О услышь меня, услышь, Неизреченный, — своего несчастного, несчастнейшего из смертных»⁶⁹...

Сама лексика этих горестных lamentаций предельно близка текстам некоторых протестантских хоралов и религиозной протестантской поэзии, прежде всего Геллерта (вспомним Шесть песен op. 48) и Гердера. Будучи одновременно немцем, музыкантом, католиком и вольнодумцем, вскормленным на идеях Просвещения, Бетховен считал для себя вполне возможным и естественным усвоение некоторых протестантских идей, как философско-религиозных, так и музыкально-эстетических. И могло ли быть иначе, если среди кумиров Бетховена на первом месте находились два великих протестанта — Гендель и Себастьян Бах?

Сочиняя «Торжественную мессу», Бетховен имел перед глазами два ориентира: ораторию Генделя «Мессия» (выписанные из нее фрагменты имеются в эскизах Мессы⁷⁰) и Мессу h-moll Баха. Если детальное знакомство Бетховена с партитурой «Мессии» могло восходить еще к давним годам дружбы с бароном ван Свитеном, а впоследствии лишь углублялось и конкретизировалось, то вопрос о знании Бетховеном баховской Мессы — очередная историческая загадка.

Известно, что при жизни Бетховена Месса h-moll оставалась не изданной. Но существует немалая вероятность того, что Бетховен имел возможность познакомиться с ней хотя бы частично. Как указывал Ф. Сменд, в Вене рубежа XVIII и XIX веков имелось очень мало рукописных копий этого произведения, однако следует заметить, что данные манускрипты принадлежали людям, с которыми Бетховен общался лично: барону ван Свитену, Гайдну и историку Кизеветтеру — одному из директоров ВОЛМ. По мнению исследователя, ван Свитен, будучи в Берлине, снял копию с экземпляра, принадлежавшего баховскому ученику И. Ф. Кирнбергеру, а затем передал эти ноты Гайдну, сделал для себя «дочернюю копию»; после смерти барона в 1803 году его экземпляр

⁶⁹ Solomon 1982. № 117, № 160.

⁷⁰ Они есть, в частности, в эскизной книге «Artaria 197», датируемой 1820 годом. См.: Kirkendale 1979. P. 216

поступил в магазин нототорговца И. Трэга и до 1804 года значился в каталоге последнего⁷¹. Трэг был связан с лейпцигским издательством «Брейткопф и Гертель», и в письме от 15 октября 1810 года Бетховен сообщал Гертелю, что хотел бы получить в магазине Трэга все имеющиеся в наличии произведения К. Ф. Э. Баха, «а наряду с этим и мессу И[оганна] Себастьяна Баха, в которой имеется следующий *Crucifixus*, с похожим на *Vas Basso ostinato*» — далее следует четырехтактовая цитата басовой темы этого номера⁷². Конечно, не исключено, что Бетховен хотя бы бегло просматривал партитуру, бывая у ван Свитена и даже иногда ночуя у него, если музицирование затягивалось допоздна. Однако Бетховен привел в своем письме музыкальную цитату из «*Crucifixus*» не по оригиналу, а по нотному примеру из имевшегося у него учебника Кирнбергера «*Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*». Кажется сомнительным, чтобы Бетховен, буквально охотившийся за изданиями произведений Баха, упустил возможность добыть для себя копию Мессы, если она была действительно доступна; между тем, судя по его письмам, описи музыкального архива и воспоминаниям современников, этих нот у него, по-видимому, никогда не было. Вероятно, экземпляр, продававшийся у Трэга, был куплен кем-то другим, а экземпляр, принадлежавший Гайдну, попал после смерти мастера во владение князей Эстергази. С другим венским любителем старинной музыки и собирателем раритетов, Кизеветтером, Бетховен близких отношений не имел, но, вероятно, знал, что в его доме устраивались исторические концерты, на которых в 1816–1820-х годах исполнялись *Kyrie* и *Gloria* из баховской Мессы.

О том, что Бетховен не держал в руках партитуру баховского произведения, когда сочинял «Торжественную мессу», говорит и его письмо к Г. Г. Негели от 9 сентября 1824 года. Негели в свое время приобрел автограф Мессы *h-moll* и неоднократно пытался его издать, на что у него не хватало средств. В упомянутом письме Бетховен просил Негели выслать ему экземпляр партитуры, как только она выйдет в свет (при жизни Бетховена этого так и не случилось) — а значит, к моменту завершения «Торжественной мессы» у Бетховена этих нот не было. Зато, как усердный читатель *AMZ*, Бетховен был знаком с публиковавшимися там рекламными анонсами Негели, явно произведшими на него сильное впечатление. Так, в анонсе 1818 года Месса Баха была названа «*величайшим музыкальным шедевром всех времен и народов*». В другом воззвании, также опубликованном в 1818 году, Негели писал: «Знатоки и серьезные любители музыкального искусства вскоре, как мы надеемся, получают возможность порадоваться изданию произведения, которое абсолютно достоверно принадлежит к самым значительным и совершеннейшим во все времена, и в своем роде является одним из превосходнейших, а согласно мнению многих, и самому превосходному из всех»⁷³. Заслуживает внимание дата «1818»: нельзя полностью исключать того, что данные отзывы о Мессе Баха послужили одним из толчков к началу работы над будущей «Торжественной мессой» и к своеобразному «состоянию» с Бахом.

⁷¹ Smend 1956. S. 37–38, 50–51.

⁷² ПБ 1. № 281.

⁷³ *AMZ* 1818, *Intelligenzblatt* № 7, Sp. 617; *AMZ* 1818. № 29. Sp. 531.

Не случайно ведь Бетховен впоследствии будет упорно называть «Торжественную мессу» своим «величайшим» или «крупнейшим» произведением (*grösstes Werk* = *opus magnum*), а иногда — самым значительным или самым удачным (хотя бы один из перечисленных эпитетов неизменно присутствует в каждом письме Бетховена по поводу «Торжественной мессы», обращенном к издателям, меценатам, концертным организациям, влиятельным коллегам). Особое отношение к Мессе не изменилось и тогда, когда композитор уже закончил Девятую симфонию. Так, предлагая партитуру Мессы издательству «Сыновья Б. Шотта», Бетховен писал 10 марта 1824 года: «Сколько ни трудно мне говорить о самом себе, все же я считаю ее своим величайшим произведением»⁷⁴. Девятая симфония, также проданная Шоттам, оставалась для композитора просто «большой симфонией с финалом наподобие моей фортепианной фантазии с хором, только гораздо развернутее» (из того же письма).

Есть и другие любопытные оценочные параллели. Негели в рекламном объявлении писал о *Credo* баховской Мессы: «Художники прошлого и нашего времени часто спорили о том, как нужно обращаться с текстом *Credo* в церковном сочинении. Здесь эта трудная задача оказалась разрешенной в бессмертном образце как самое непосредственное пробуждение силы веры посредством чудесной силы искусства». Бетховен же, призывая различные певческие общества подписаться на партитуру «Торжественной мессы», заявлял: «Я, сочиняя эту Большую мессу, стремился прежде всего к пробуждению и укреплению религиозного чувства как у певцов, так и у слушателей»⁷⁵. Выполняя поручение Бетховена, И. А. Штрейхер переслал это письмо в Цюрихский певческий институт, сопроводив собственным комментарием, также содержащим аллюзии на рекламное воззвание Негели: «Большая месса господина Людвиг ван Бетховена <...> по единогласному признанию всех знатоков является самым замечательным религиозным произведением, какое только появлялось со времен «Мессии» Генделя — как по новизне, так и — что, вероятно, важнее всего — по благочестивому, боговдохновенному смыслу, выражаемому каждой нотой»⁷⁶. Любопытна присутствующая здесь смена ориентира («Мессия» вместо Мессы *h-moll*), вызванная, вероятно, тем, что баховская Месса была известна тогда единицам, а «Мессию» знали все.

Возможно, по-своему правы оба антагониста из бетховенского окружения 1820-х годов — и Хольц, утверждавший, что «Месса *D-dur* возникла в результате тщательнейшего изучения баховской мессы *h-moll*», и Шиндлер, яростно возразивший на это: «Бетховен не знал мессы *h-moll*!!»⁷⁷. Целиком Бетховен ее действительно, скорее всего, не знал. Но по крайней мере I часть, *Missa* (*Kyrie* и *Gloria*), он мог видеть в молодости у ван Свитена или у Гайдена, а о прочих частях имел очень отрывочные сведения из вторых рук (книга Форкеля, учебник Кирнбергера, анонсы Негели), однако даже эти сведения создавали в его воображении образ грандиозного творения «всех времен

⁷⁴ BG 5. № 1787.

⁷⁵ Ibid. № 1876.

⁷⁶ Ibid. № 1877.

⁷⁷ Kerst II. S. 182. Реплика Шиндлера записана на полях воспоминаний Хольца.

и народов». Месса Баха во многом задавала масштаб его собственному замыслу и оказала на него прямое влияние — иначе трудно объяснить зеркальную симметрию тональных планов обоих произведений. Баховская Месса развивается от скорби к просветленной радости, от *h-moll* к *D-dur*; бетховенская — от величавого *D-dur* *Kyrie* к мрачному *h-moll* *Agnus Dei*. Следует помнить при этом, что в музыкальной поэтике Бетховена тональность *h-moll* слыла «черной» («schwarze Tonart», согласно помете в эскизах Сонаты op. 102 № 2)⁷⁸, и, видимо, из-за этого никогда не фигурировала у него в качестве тоники циклического произведения⁷⁹. Между тем в «Торжественной мессе» *h-moll* с первых же тактов становится сумрачным «двойником» *D-dur* и проникает в тематизм и гармонию почти всех частей.

238 (a) Kyrie

238 (б)

238 (B) Credo

238 (Г) Sanctus

⁷⁸ ПБ 2. С. 13, коммент. 23.

⁷⁹ Случаев ее использования в самостоятельных пьесах также очень мало: песня «Стремление» op. 83 № 2; авторское оркестровое переложение «Траурного марша» из Сонаты op. 26, включенного в музыку к драме «Леонора Прохазка»; фортепианная пьеса WoO 61; Багатель op. 126 № 4.



Конечно, всё это можно объяснить самодовлеющей логикой бетховенского симфонизма, властно повелевшей композитору вывести весь основной тематический материал из начального ядра *Kyrie* — квинтэссенции интонационного строя Мессы, содержащего «закодированный» в звуках жест — молитвенное воздымание рук и смиренный поклон. Но для Бетховена чрезвычайно важной первичной стадией творческого процесса всегда было определение тональности и общего тонального плана произведения. Поэтому необычное для Бетховена последовательное сопряжение в «Торжественной мессе» D-dur и h-moll могло определиться на совсем ранней стадии, когда сочинение только обдумывалось — и, возможно, не без мыслей о Мессе Баха.

За баховской Мессой h-moll укрепилось название, данное ей в XIX веке — «Высокая». Русский буквальный перевод немецкого словосочетания «Hohe Messe» вводит в заблуждение: на самом деле он означает примерно то же самое, что и «Торжественная месса». По-иному жанр баховской Мессы определить невозможно. Следовательно, даже в названиях, пусть одно из них и неавторское, также слышится соревновательный параллелизм.

Что означал вообще и в данном случае термин «торжественная»?

В XVIII веке *stilus solemnis* («торжественный стиль») в церковной музыке, как протестантской, так и католической, применялся на воскресных и праздничных службах. Обычный исполнительский состав (хор, струнные, орган, иногда тромбоны) дополнялся трубами, литаврами и певцами-солистами. Полный оркестр с деревянными духовыми и валторнами участвовал в церковной музыке лишь по очень большим праздникам и в особо помпезных случаях. Имелось несколько градаций, в соответствии с которыми различали три вида торжественных месс⁸⁰:

1. *Утренняя праздничного дня (sacrificium matutinum)*. Стиль был достаточно торжественным, но произведение — не очень большим (*missa brevis*) и не очень пышным.

2. *Высокая служба (summum sacrificium)* — обедня по большим праздникам, иногда связанным и с какими-то светскими торжествами.

3. *Понтификальная торжественная служба (sacrificium solemne)* — когда мессу служит церковный иерарх, имеющий сан от епископа и выше. Поводом для этого, помимо самых великих церковных праздников, иногда становилось какое-то выдающееся событие — интронизация духовного владыки, коронация монарха, освящение храма, и т. д.

Произведений последнего рода в любую эпоху не могло быть много, поскольку довольно редко представлялась реальная возможность исполнить

⁸⁰ Классификация приведена в статье: Riedel 1982. S. 131.

их во время литургии и соответственно еще реже на них поступали заказы (ведь могла использоваться и уже существующая музыка). Трудно сказать определенно, к какому событию собирался приурочить свою Мессу престарелый Бах, когда дописывал в 1749 году «Никейский символ» — одно из последних созданных им произведений. Существует предположение, что он мог иметь намерение исполнить Мессу на церемонии освящения нового собора в Дрездене, которая должна была состояться в 1751 году (саксонский двор, как известно, был католическим, хотя сама страна — протестантской)⁸¹. Однако ничего определенного на этот счет неизвестно: после смерти Баха Месса долгое время звучала лишь частями, да и то крайне редко — ее фрагменты исполнял, в частности, К. Ф. Э. Бах в Гамбурге.

Бетховенская «Торжественная месса» также почти никогда не использовалась в качестве литургического произведения, на что, впрочем, автор особенно и не надеялся, неоднократно говоря в письмах к различным адресатам (в частности, от 8 марта 1823 года к К. Ф. Цельтеру и И. В. Гёте) о возможности и желательности исполнения Мессы в концертах как оратории. В католических странах сделать это было довольно затруднительно из-за литургического текста (цензура запрещала произносить или петь такие тексты вне рамок богослужения, и тем более в стенах театров, где часто давались большие концерты). Но в протестантских странах практика исполнения католических произведений в свободных немецких переводах, сближавших их с ораториями, практиковалась довольно широко: таким образом «Брейткопфом и Гертелем» были изданы и Реквием Моцарта, и некоторые мессы Й. Гайдна, и Месса C-dur самого Бетховена.

Означала ли установка композитора на ораториальный стиль реальную непригодность «Торжественной мессы» к использованию в литургии по причинам слишком больших размеров или недостаточно благочестивого тона?

Вопрос очень спорный. Как нетрудно убедиться, в особо торжественных случаях для литургии создавались чрезвычайно пышные и масштабные произведения, мало чем уступавшие по размаху бетховенской «Торжественной мессе», а порой и превосходившие ее. Таковы, например, многократно упомянутая нами Месса h-moll Баха, грандиозный Te Deum К. Г. Грауна в честь военной победы короля Фридриха II под Прагой, или Месса C-dur («Missa Dei Patris») Я. Д. Зеленки. Современники Бетховена также иногда сочиняли мессы в том же «сверхторжественном» стиле, придерживаясь почти тех же колоссальных объемов. Среди самых известных примеров — Месса c-moll Моцарта 1783 года (даже в своем незаконченном виде она длится около 55 минут),

⁸¹ О том, в какой мере баховскую Мессу можно считать католической, а в какой — протестантской, исследователи спорят до сих пор, причем вторая точка зрения ныне преобладает (см.: Сапонов 2005. С. 150–151). Жанр «полной мессы» (Missa tota) на латинский канонический текст допускался протестантской традицией, да и сам текст был взят Бахом из протестантского источника. Однако в последние годы жизни Баха в Лейпциге не происходило столь важных событий, к которым могло бы быть приурочено исполнение такого огромного произведения.

«Месса святого Франциска» М. Гайдна (созданная по заказу австрийского императора Франца II в 1803 году), Вторая торжественная месса Л. Керубини, Первая месса И. Н. Гуммеля (издана в 1818-м). Даже то, что чрезвычайно трудные партии солистов в «Торжественной мессе» были рассчитаны на силы оперных певцов и ими, собственно, исполнялись, также на самом деле не свидетельствует о пренебрежении к нормам церковного обихода. В классическую эпоху в Австрии в торжественных случаях в храмах пели оперные певцы и певицы. В хоре высокие партии также зачастую пелись женщинами. Однако вот показательный штрих: И. А. Штрейхер, рекомендуя Мессу Бетховена Певческой академии Цюриха, подчеркивал, что «совершенно в согласии с духом, который должен господствовать в церковной музыке, в ней полностью избегаются арии и дуэты, которые направляют внимание лишь на отдельных певцов, но зато предпочитается квартетное пение, звучащее вместе с хором или попеременно»⁸². Если вспомнить поздние мессы Гайдна или Реквием Моцарта, можно убедиться в том, что ансамблевое пение солистов стало в церковной музыке к концу века правилом, и арий в мессах никто больше не писал.

Некоторые критики XIX и даже XX веков, считавшие «Торжественную мессу» сочинением пусть и религиозным, но совсем не церковным, руководствовались другими представлениями о музыкальном выражении благочестия, нежели те, которыми вдохновлялись венские классики. Безусловно, «Торжественная месса» куда более личностна и индивидуальна по тону и концепции, чем большинство ее предшественниц и современниц в классической музыке. Но она отвечала требованиям иной поэтики, в рамках которой благочестие не противоречило принципу самовыражения. Возможно, эта поэтика восходила к знаменитому средневекового анекдоту о жонглере, который, не располагая иными средствами явить свою набожность Богоматери, проделал перед ее священным изображением все свои фокусы и акробатические номера — и Мадонна, якобы, милостиво приняла это чистосердечное пожертвование. По крайней мере, «веселое благочестие» многих месс Й. Гайдна обнаруживает ту же самую духовную основу: Бог рассматривается здесь как источник любви и радости, и стало быть, в служении ему с любовью и радостью, переходящей в искреннее веселье, нет ничего зазорного.

Конечно, «Торжественную мессу» невозможно упрекнуть в излишней жизнерадостности. Тем не менее многим она казалась слишком драматичной и слишком субъективной. В 1832 году Ф. Рохлиц признавался: «Что касается меня, то изучая ее, я всякий раз давался диву и, смущенный, вынужден был ее отложить», а биограф композитора, Л. Ноль, расценивал Мессу как «сплошную ошибку и неудачу»⁸³.

И все-таки было бы неверным находить в бетховенской Мессе только произвольное выражение индивидуального религиозного чувства, ломающее все представления о привычном и уместном. Напротив, и сама принадлежность Бетховена к традиции «ученой» музыки, и многолетние его занятия ста-

⁸² BG 5. № 1877.

⁸³ Цит. по: Fischer 1994// BISW II. B. 2. S. 236.

ринными трактатами и творчеством предшественников привели к тому, что едва ли не каждый эпизод Мессы может быть интерпретирован с позиций музыкально-риторической традиции, возникшей, в свою очередь, из практики средневековой религиозной экзегезы — то есть истолкования и комментирования определенных слов и образов Писания.

В сфере церковной музыки риторическая традиция, в сущности, никогда не умирала, и самый завзятый новатор, принимаясь за литургическое произведение, обязательно сообразовывался с тем, как было принято трактовать те или иные тексты, на что обращать внимание и какие использовать выразительные средства. В классическую эпоху дело обстояло именно так. В «Торжественной мессе» Бетховена риторический смысловой слой долгое время оставался скрытым под оболочкой очевидного для всех весьма специфического и ни на что не похожего позднего стиля композитора, внутри которого как бы переставали действовать все прежние законы и правила. Однако на самом деле эти законы не отменялись, а скорее переистолковывались. То была уже изощренная экзегеза экзегезы, выявить и объяснить которую оказалось не так-то просто.

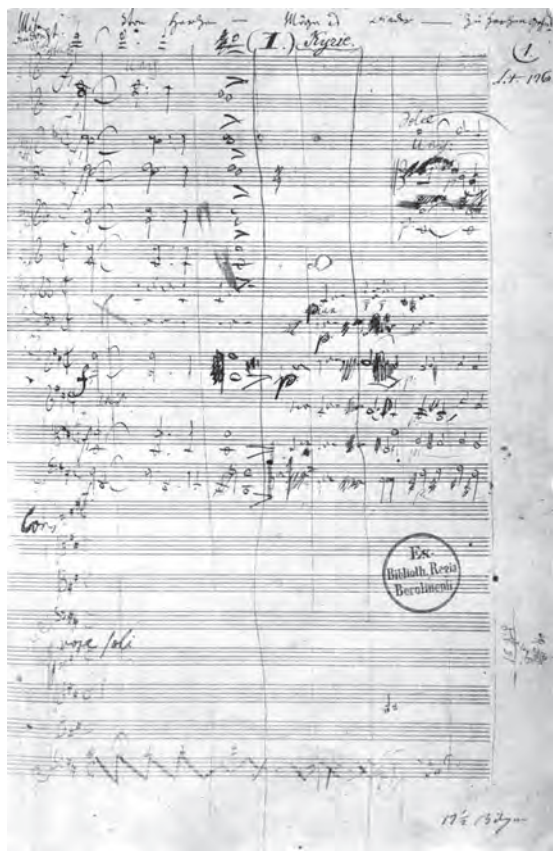
Эту сторону поэтики «Торжественной мессы» впервые вскрыл У. Киркендейл в своей статье 1970 года «Новые пути к старым идеям в “Торжественной мессе” Бетховена»⁸⁴, где убедительно доказал, что многие детали произведения, воспринимаемые обычно как плод неистощимой фантазии мастера, на самом деле были обязаны своим появлением его знакомству с такими материями, о которых более поздние критики уже не имели понятия, поскольку риторическая традиция после Бетховена надолго прервалась и была научно реконструирована лишь исследователями XX века. Киркендейл обнаружил тщательное следование литургическим и музыкально-риторическим традициям буквально в каждой части, в каждом разделе и в каждой существенной детали огромной партитуры «Торжественной мессы». Свой вклад в изучение проблемы бетховенской музыкальной символики внес и У. Киндерман, подробно рассмотревший воплощение символа Божества в «Торжественной мессе» и Девятой симфонии⁸⁵. Ныне взгляд на Мессу как на произведение, содержащее в себе множество традиций, как музыкальных, так и богословских, становится общепринятым, что, однако, по-прежнему не снимает вопроса о том, в какой мере Месса может считаться церковным произведением. Думается, в конечном счете это не столь уж важно. Однако, по крайней мере, ясно, что многие упреки Бетховену со стороны ревнителей ортодоксии должны быть сняты: на самом деле композитор понимал свою задачу куда глубже, чем это оказалось доступным их восприятию.

Как известно, вверху первой страницы рукописной партитуры *Kyrie* Бетховен поместил девиз: «*От сердца — да идет это — снова к сердцу!*» («*Vom Herzen — möge es wieder — zu Herzen gehen!*»)⁸⁶.

⁸⁴ Kirkendale 1970. Вариант этой работы на немецком языке был опубликован годом позже под названием «Бетховен и риторическая традиция» — Kirkendale 1971.

⁸⁵ Kinderman 1985.

⁸⁶ Этот автограф хранится в SBB (Берлин).



Первая страница «Торжественной мессы».
Автограф Бетховена

Эти слова могут показаться сугубо эмоциональным высказыванием чуть ли не романтического толка, однако за ними кроется гораздо более весомый богословский и риторический смысл. Как указывал У. Киркендейл, знаменитый французский теолог эпохи Людовика XIV, Жак Боссюэ, называл молитву Kyrie «языком сердца»⁸⁷. Возможно, Бетховен ничего не знал о Боссюэ, однако эта идея хорошо сочеталась с общим смыслом религиозности эпохи Просвещения. Так, Г. А. Форстер, описывая венский салон графини фон Тун, покровительствовавшей и Моцарту, и молодому Бетховену, восхищался тем, что здесь царит «хорошо усвоенная и вполне продуманная, чистая, сердечная, далекая от какого бы то ни было суеверия религия, религия нежного, невинного сердца, хорошо понимающего природу и творение»⁸⁸.

Мы, однако, можем указать и на другой возможный источник бетховенского эпиграфа: трактат Й. Рипеля «Общие основы музыкальной композиции» (1755). В трактате, написанном в форме обучающего диалога, Ученик говорит: «Что исходит из сердца, то снова идет к сердцу» («Was von Herzen gehet, gehet wieder zu Herzen») ⁸⁹. Этим словам у Рипеля непосредственно предшествует дискуссия о сущности патетического, где Ученик утверждает: «Патетическим мое сердце признает только лишь церковное пение», а Учитель, возражая ему, говорит, что, конечно, медленное хоральное пение в унисон патетично само по себе, однако отнюдь не всякая фигуральная музыка в медленном темпе и печальных тональностях обладает этим качеством. И после этого Ученик произносит свою фразу «Что исходит из сердца...» и завершает ее следующей мыслью: «Прежде всего, нужно стараться произвести на слушателя такое же воздействие, какое производит проповедник».

Три трактата Рипеля по композиции (1752, 1755 и 1768 годов) упоминались в описи бетховенского архива и, следовательно, имелись в библиотеке

⁸⁷ Kirkendale 1970. P. 698.

⁸⁸ Цит. по: Аберт II/I. С. 82.

⁸⁹ Riepel 1755. S. 104.

композитора в период сочинения «Торжественной мессы». Поэтому переключки процитированных высказываний Рипеля с эпиграфом бетховенского *Kyrie* выглядят не случайными. В «Торжественной мессе» Бетховен возвращается к барочной идее понимания музыки как аналога проповеди, преломляя ее через просветительскую концепцию музыки как «языка чувств» и теологическое толкование *Kyrie* как «языка сердца». Сам Бетховен, готовя в 1811 году к изданию свою Мессу ор. 86 и обсуждая с Г. К. Гертелем стиль немецкого перевода *Kyrie*, писал: «Общий характер “Kyrie” — это искренняя преданность, глубокая правдивость религиозного чувства, но без унылой подавленности. В основе выразительности “Kyrie” — нежность»⁹⁰. Поэтому эпиграф к *Kyrie* «Торжественной мессы» носил отнюдь не спонтанный и не романтический характер; по крайней мере, к романтическому чувственно-мистическому восприятию религии он прямого отношения не имел. Если вспомнить о том, что Бетховен стремился не только к самовыражению, но и к «пробуждению и укреплению религиозного чувства как у певцов, так и у слушателей», то проповеднический посыл эпиграфа станет совершенно очевидным.

«Нет ничего более высокого, чем подойти к божеству ближе, нежели прочие люди, и с этих высот озарять божественным сиянием род человеческий», — писал Бетховен эрцгерцогу Рудольфу⁹¹. В этих словах содержится как намек на высокое духовное призвание ученика, так и на собственные устремления учителя (отметим издавна свойственное Бетховену использование слова *Gottheit* вместо *Gott*). И, поскольку Бетховен отчасти видел в Боге старшего «собрата» по профессии, «величайшего композитора [Grössten Tonmeister] наверху — наверху — наверху»⁹², то из этой концепции вытекало и равное право на проповедь божественных истин со стороны как священнослужителя, так и жреца «священного искусства».

Таких проповеднических моментов в «Торжественной мессе» очень много, и все они сочетают сугубо личностный пафос с сознательной опорой на традицию, что мы и попытаемся проследить в нашем кратком анализе.

КОМПОЗИЦИЯ МЕССЫ

«Торжественная месса» — едва ли не самое выдающееся воплощение сложившегося в классической музыке типа «симфонической мессы», где текст делится на несколько крупных частей (здесь это *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanc-tus — Benedictus*, *Agnus Dei — Dona nobis pacem*), каждая из которых имеет собственную развернутую форму, преимущественно инструментальную по своему происхождению. Показательно, что, полемически сближая симфонию с хоровой одой, Бетховен одновременно максимально сблизилил мессу

⁹⁰ ПБ 1. № 296.

⁹¹ BG. № 1438. (Датировка З. Бранденбурга: июль — август 1821; в прежних публикациях письмо обычно датировалось 1823 годом).

⁹² Из письма от 29 декабря 1824 года издательству «Шотт» (BG. № 1917). Генезис этой мысли был затронут нами в главе «Рождение Героя» при рассмотрении «Гейлигенштадтского завещания» и Оратории ор. 85.

с симфонией, резко усилив роль оркестра (здесь она становится, пожалуй, ведущей) и насытив все части истинно симфоническим развитием с интенсивной тематической разработкой и смелыми тональными планами. Но, поскольку симфония и месса все-таки представляли собою разные жанры, логика построения цикла и его музыкальная драматургия в этих двух случаях отнюдь не аналогичны.

При некоторой общности тональных планов их развитие носит почти зеркальный характер. Если для Девятой симфонии основными центрами являются d, B и D (со вспомогательной ролью G), а генеральным направлением оказывается постепенное движение от d к D, то в Мессе центрами являются D, B, G и h (d звучит только в эпизодах — «Qui tollis» и «Crucifixus»), а движение направлено от D к h (возвращение D в последней части звучит совсем не триумфально). В сонатной форме, причем с затушеванными границами разделов и минимальной разработкой, написана самая безмятежная часть Мессы — Benedictus (так было и в Мессе C-dur). Поэтому цикл Мессы, являясь безусловно симфоническим по своему размаху, почти не имеет аналогий с классическим сонатным циклом, хотя, например, еще Й. Гайдн в некоторых своих поздних мессах очевидно стремился сблизить оба жанра, сочиняя Kyrie в сонатной форме (Месса «Нельсон» d-moll, Месса «In tempore belli» C-dur).

Бетховенское **Kyrie** служит величественным порталом, вводящим слушателя в незримый идеальный храм, пронизанный светом «солнечной» и одновременно «царской» тональности D-dur. Медленный темп и крупный жест (обычный для церковной музыки размер *alla breve*, исключаящий дробную акцентуацию) усиливают это впечатление величия и простора. Форма Kyrie — сложная трехчастная с эпизодом, и текст распределен соответственно: «Kyrie eleison» (первый раздел, постепенно модулирующий из D в h), «Christe eleison» (эпизод в h-moll со сменой метра на 3/2) и вновь «Kyrie eleison» (реприза, несколько измененная и завершающаяся в основной тональности). Композитор уже не следует древнему правилу троекратного повторения каждой из фраз текста (изначально оно символизировало обращение к трем ипостасям Троицы), но отражает некоторые другие тонкости трактовки этой молитвы.

Во-первых, чрезвычайно типична ритмическая фигура, приходящаяся на слово «Күгіе» — она встречалась во множестве месс предшественников Бетховена от франко-фламандцев XVI века до Моцарта (соответствующие примеры приведены в статье У. Киркендейла). Однако эта фигура в контексте позднего творчества Бетховена имела также смысл личного обращения к Божеству (мы говорили об этом в связи с поздними сонатами, называя ее «мотивом Күгіе»). Следовательно, девиз «от сердца да идет это вновь к сердцу» с первых же тактов Мессы наполняется как предельно общим, так и очень субъективным содержанием. Во-вторых, вступление после первого хорового возгласа именно солиста-тенора — тоже не случайность.

С одной стороны, оно отражает давнюю традицию поручать тенору *cantus firmus*, сакральную музыкальную мысль, воплощенную в хоральном напеве. С другой стороны, если Kyrie, как уже говорилось, отражает «религию

сердца», то наиболее уместным становится голос, которым в опере и оратории того времени пели мужественные, но лирические герои (в том числе бетховенские Иисус и Флорестан, причем, как мы помним, первые слова Флорестана — это восклицание «О Боже!» — «O Gott»). Так что в Мессе складывается картина, противоположная той, что получилась в финале Девятой симфонии: там первым вступал солидный и сдержанный баритон. В *Kyrie* солист-бас молчит вплоть до начала среднего раздела, где появляются тревожные и даже патетические краски — «черный» *h-moll*, мрачный тембр тромбонов, маркированный акцентами ритм сарабанды... Бетховен явно выделяет образ Христа как страстотерпца и заступника всех страдающих (и далее эта линия будет проведена через всю Мессу). Типичная «фигура креста» (в данном случае имеющая вид *cis-ais-d-h*) сочетается с мелодически плавным контрапунктом, риторический отображающим идею милости (*eleison* — «помилуй»)⁹³.

Заслуживает внимание и реприза *Kyrie*, которая является строгой лишь в первых тактах, включая фразу тенора — далее при сохранении того же тематизма начинается, собственно, развитие, в процессе которого выделяется тональность субдоминанты (*G*), но содержится также и отображение идеи страстей и распятия (отклонение в *Es-dur* и *c-moll* с хроматическими ходами в разных голосах и с новым вариантом «фигуры креста», подвергающейся словно бы мучительному секвенцированию по минорным тональностям: *c — g — d — a*). Возможно, поэтому и заключительный каданс *Kyrie* оказывается несовершенным и звучит очень тихо: это скорее надежда на милость, чем радостная уверенность в ней. И, представляя себе окончание всей Мессы, можно сказать, что ее далеко не оптимистический итог предопределен уже здесь, во внешне спокойной, но наполненной внутренними сомнениями и вопросами музыке *Kyrie*.

Gloria — традиционно самая громогласная часть любой мессы. В XVIII веке даже в мессах, написанных в минорных тональностях, *Gloria* сочинялась в мажоре, чаще всего в *C-dur* или *D-dur*, поскольку эти тональности наиболее ярко звучали на натуральных трубах и, кроме того, обладали определенной сакральной семантикой. Текст этой части — очень длинный и не вполне удобный для музыкального претворения. В мессах «кантатного» типа эту трудность обходили посредством дробного членения текста на отдельные фразы. Но даже когда в конце столетия верх взял «симфонический» тип мессы, внутри *Gloria* нередко выделяли лирические разделы — «*Gratias*» и «*Qui tollis*», сочиняя их как отдельные пьесы.

Бетховен сохраняет все эти традиции, трактуя их, как всегда, по-своему. Его *Gloria* написана в полном согласии с требованиями музыкальной риторики («царская» тональность *D-dur*, тщательное отображение жестов и образов текста в мелодике, выделение в контрастные разделы новых мыслей). Однако форма здесь — целостная, и ее можно определить как рондообразную. Реф-

⁹³ Подобная идея содержалась также в двойной фуге *Kyrie* из Реквиема Моцарта, где императивная первая тема, *Kyrie eleison*, символизировала Бога-Отца, а вторая, извилисто струящаяся *Christe eleison* — Бога-Сына.

реном служит главная тема, звучащая, правда не всегда буквально — иногда от нее остаются только характерные фигуры оркестрового сопровождения. Эпизодами являются разделы «Gratias» (B-dur) и «Qui tollis» (d-moll — fis-moll). После краткой и очень неточной репризы основной темы в «Quoniam» (возвращается только тональность и восходящая фигура в партии оркестра) следует огромная кода — fuga «In gloria Dei patris, amen». Местоположение фуги в конце Gloria было настолько традиционным, что превратилось в своего рода штамп. Некоторые композиторы, включая Гайдна, пытались его избежать, ограничиваясь, например, кратким фугато. Бетховен же, напротив, демонстративно сочинил здесь развернутую фугу по всем правилам, выбрав для нее к тому же совершенно типичную тему, восходящую вверх по квартам (этот интонационный остов виден, если снять фигурации)⁹⁴. Искушенный слух и взгляд может заметить некоторое интонационное родство темы фуги с одним из мотивов Kyrie и с мелодикой «Gratias» — это одна из тех мелких деталей, которые способствуют симфоническому единству всех частей Мессы и придают личностное звучание даже самым абстрактным, казалось бы, идеям и темам.

239 (a) Gloria

in glo - ri - a De - i Pa - tris

239 (б) Kyrie 239 (в) «Gratias»

in glo - ri - a De - i Pa - tris

Не обошлось, конечно, и без риторики: фигурации в теме фуги — юбилеи, воплощающие радостное восхваление Господа. Однако, в отличие от обычных юбилеи, легко взмывающих ввысь и символизирующих парение духа, эти довольно-таки тяжеловесны благодаря акцентам *sf* на каждой из четырех долей такта. Возможно, Бетховен имел в виду мужественную кряжистость некоторых генделевских хоров на текст «Alleluja» или «Amen» (например, в самом конце оратории «Иуда Маккавей» или в последнем хоре «Мессии»). Но именно здесь музыка Мессы больше всего приближается к народному ликованию в финале Девятой симфонии, которое уже не заботится о том, чтобы выглядеть изящным и красивым.

Красота и эмоциональная тонкость звучат в двух лирических эпизодах Gloria, где на первый план, помимо оркестра, выступают солисты. Раздел «Gratias» открывается прелюдированием на воображаемом органе (кларнеты, фуготы и низкие струнные вкпе с педалью валторн)⁹⁵. Эта музыка чем-то близка «теме человечности» из ранней бетховенской Кантаты памяти императора Иосифа и основанной на материале данной темы молитвенного эпизода в фи-

⁹⁴ На сходную тему написана фуга из Сонаты ор. 110, однако Бетховен мог ориентироваться также на фугу из Мессы c-moll Моцарта.

⁹⁵ Партия органа в Мессе не является обязательной; мы поговорим о ней чуть позже.

нале «Фиделио» (хоральный склад, медленная трехдольность, восходящий ход по двум квартам в партии первого кларнета). Но, когда вступают по очереди все солисты и хор, а струнные начинают подчеркивать сильные доли *pizzicato*, музыка приобретает характер нежного мечтательного вальса. Возможно, это могло шокировать некоторых пуристов, хотя в рамках бетховенской поэтики такое сопряжение религиозного и светского вовсе не означало ни парадокса, ни кощунства (вспомним постепенное сближение хора и медленного вальса в *Adagio* Девятой симфонии или вальсовую вариацию, идущую сразу же вслед за хоральной темой финала Сонаты op. 109).

Второй медленный эпизод, «*Qui tollis*», непосредственно готовит сердцевину *Credo* — здесь и трагический *d-moll*, и тональные блуждания, начинающиеся почти сразу за экспонированием этой тональности и уводящие чрезвычайно далеко от нее (*d — c — d — D — B — Des — fis*). Перипетии настолько остры, что кульминационным пунктом этого раздела становится резкое сопоставление однотерцовых тоник — *F* и *fis*, причем вторая из них представлена напряженным квартсекстаккордом, усиленным мрачным ревом тромбонов.

240

The image shows a musical score for the 'Qui tollis' section of a Mass, measures 240-242. The score is in D minor, 2/4 time. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are 'no - bis mi - se - re -'. The piano part includes a 'Tr-ni' marking and dynamic markings like 'f', 'sf', and 'ff'.

Безусловно, Бетховен вкладывал в этот раздел настолько сильное личное чувство, что даже дополнил канонический текст мольбы о милости экспрессивным междометием «о» — «о, miserere nobis». Но, опять-таки, все допущенные здесь вольности, включая почти хаотический тональный план, вытекают из следования традиции. Даже если Бетховен не знал целиком Мессы *h-moll* Баха, он отдавал себе отчет в смысле текста, где говорится о жертве Христа, принесенной во искупление «грехов мира» — «*peccata mundi*». В произведениях барочных композиторов подобные тексты нередко сопровождались изображениями музыкальных «грехов», то есть всевозможных странностей и неправильностей. У Баха в «*Qui tollis*» из его Мессы это, например, нарочито непра-

вильная реперкуссия (интервальные соотношения темы и ответа), диссонансы, перечення и идущий вразрез со всеми нормами совершенный каданс в *cis-moll* во второй половине барочной двухчастной формы (при основной тональности *h-moll*). Устрашающе выглядят сплошные уменьшенные септимы и диссонансы в баховской обработке хорала «Durch Adams Fall ist ganz verderbt» («Из-за падения Адама человечество впало во грех») из «Органной книжечки». Вопиюще неправильна и хоровая fuga в конце II акта генделевского «Саула», где говорится о безумии, ведущем к преступлению и гибели. Поэтому всё, что происходит в «Qui tollis» из бетховенской Мессы, имеет не только музыкальный смысл. Это — акт покаяния, причем не только общечеловеческого, но и личного (отсюда — своевольно вставленное в литургический текст «о»). Если мы еще раз вспомним «Гейлигенштадтское завещание», где этот мотив просто отсутствовал, то мы лучше сможем оценить значительность духовной эволюции, проделанной Бетховеном за двадцать лет жизни, наполненных всевозможными страданиями и раздумьями о причинах и смысле этих страданий.

Возможно, наибольшие трудности у Бетховена вызвало сочинение **Credo**. Отчасти — по тем же причинам, что и Gloria: длинный прозаический текст, к тому же догматического свойства. Кроме того, непосредственное соседство двух больших, «громких» и утвердительных по своему пафосу частей порождало собственно музыкальные проблемы, которых обычно не было в инструментальных циклах. Ведь ни Gloria, ни тем более Credo нельзя было трактовать как скерцо или как медленную часть. Но, помимо всего прочего, существовали и богословские проблемы трактовки Никейского символа веры, которые каждый крупный композитор решал по-своему, придерживаясь неких общих установлений, но трактуя нюансы так, как казалось ему наиболее правильным.

В 1807 году, сочиняя для князя Эстергази Мессу *C-dur*, Бетховен смотрел на текст Credo без особого внутреннего волнения, решая прежде всего композиционные задачи. Вдобавок он должен был думать о том, как сочинить музыку, следующую традиции поздних месс Гайдна, но в то же время избежать прямого подражания его стилю. Этот взвешенный подход отразился в музыке Credo из первой Мессы — красивой, яркой, эффектной, изобилующей интереснейшими находками, но лишенной собственного отношения к данному тексту.

В 1819 году ситуация стала совершенно иной. Недаром Йозеф Штилер, писавший тогда портрет Бетховена, изобразил его сочиняющим именно Credo из «Торжественной мессы».

Видимо, так пожелал сам композитор (будь ему всё равно, Штилер оставил бы лишь слова «Missa solemnis aus D», а питай он пристрастие к любой другой части, художник вписал бы ее название). А это значит, что от былой индифферентности не осталось и следа. В «Торжественной мессе» Credo превратилось в страстное и по-бетховенски властное утверждение личной веры, вроде бы не вступающей в противоречие с догматами католической церкви, но пропускавшей каждое слово Никейского символа через силовое поле неверо-

ятного интеллектуального и эмоционального напряжения.

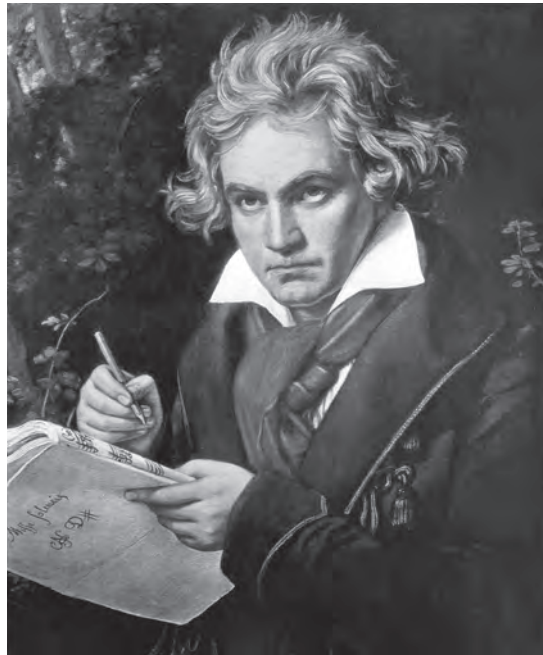
Сравнимой по силе мощью религиозного чувства отличалось и Credo из баховской Мессы h-moll, но Бах, в отличие от Бетховена, не ведал сомнений и терзаний; вера Баха была безусловной, вера Бетховена — выстраданной и не подпадающей под общие мерки. Старый Бах выражал свои идеи со свойственной ему изощренностью: так, если подсчитать количество повторений словесной фразы «Credo in unum Deum» («Верую во единого Бога») в первом хоре этой части, то мы получим число 14 — одну из монограмм композитора (сумму числовых значений букв BACHN). Слушая нарочито архаическую, истово суровую музыку данного хора, об этом догадаться невозможно: баховское «Я, [Иоганн Себастьян Бах], верую» спрятано глубоко в подтекст. Столь же сдержан и знаменитый хор «Crucificus».

Бетховен, также постоянно прибегая к арсеналу риторических приемов и ничуть не стесняясь возможных упреков в иллюстративности, действует совершенно иначе. Он выступает не в роли ученого богослова, а в роли страстного проповедника. Вот, например, как звучит первая фраза Credo у басов и теноров:

241



Это не баховская теология в числах и звуках, а взволнованная ораторская речь: «Верую, верую... Верую, верую... Во единого, единого Бога... Во единого, единого Бога» — и так далее, с двукратными и троекратными эмфатическими повторами фраз — вплоть до кульминации на словах «Отца всемогущего». При этом интонационное зерно Credo содержит в себе и протестантские смысловые обертоны: Бетховен сам расшифровал этот намек в написанном им в 1825 году Каноне WoO 188 на немецкий текст, перефразирующий начало знаменитого лютеровского хорала «Ein feste Burg» — «Gott ist eine feste Burg» («Бог — твердыня и оплот»).



Бетховен, сочиняющий «Торжественную мессу».
Портрет работы Й. Штиллера (1819)

242

Moderato



С другой стороны, многое в Credo напоминает о I части Сонаты ор. 106 — и тональность, и начальный громогласный возглас tutti, и даже отдельные интонации (тематизм Credo также дробен, но при этом яростен, как и тематизм некоторых поздних бетховенских сонатных allegri).

Столь же эмоционально насыщены и риторически избыточны и некоторые другие детали. Так, если практически любой композитор XVIII века, претворяя в музыке слова, обозначающие движение вверх или вниз, непременно сопровождал их восходящим или нисходящим мелодическим движением, то Бетховен придает этим риторическим фигурам гигантский размах, нимало не считаясь с трудностями интонирования: дистанция от «неба» до «земли», и тем более от «живых» до «мертвых» такова, что должно действительно перехватывать дух.

243 (a)



243 (б)



243 (в)



243 (г)



Сердцевиной Credo многие композиторы делали строки, повествующие о рождении, страстях и смерти Христа — от «Et incarnatus» до «Cruxifixus». Так поступает и Бетховен, трактуя эти сюжеты с поразительной лирической проникновенностью, но избегая при этом любых намеков на оперную экспрессию или сентиментальность.

Для отображения таинства непорочного зачатия композитор прибегает к совершенно необычным звуковым краскам. Впервые в Мессе, да и во всем творчестве Бетховена, целый эпизод звучит не в обычной тональности d-moll,

а в дорийском ладу, который со средних веков использовался для выражения строгости, смиренности и целомудрия. Однако Бетховен не стилизует здесь ни григорианику, ни Палестрину, ни Баха — никого и ничто из музыки предшественников. Он словно бы приоткрывает мистическую завесу над прошлым, приобретшим значение вечного, поэтому его дорийский лад звучит и глубоко архаически, и вневременно. Сверхъестественность происходящего подчеркнута не только гармонией, но и тембрами. Тему начинают хоровые тенора, поддержанные сумрачными голосами низких струнных: это догматический, хотя и прочувствованный до сердечного трепета, тезис, который затем разворачивается в мистическую картину: вступают солисты, причем начиная с женщин (альт и сопрано), а к низким струнным присоединяются скрипки, трепетно пульсирующие аккорды кларнетов и фаготов — и витающая в высоте флейта, символизирующая Святого Духа. Как указывал У. Киркендейл, эта звуковая картина чрезвычайно близка некоторым ренессансным живописным изображениям Благовещения, где Марию и парящего над нею в виде голубя Святого Духа связывает сияющий луч, падающий на ухо Девы, поскольку считалось, что непорочное зачатие совершилось через слух (ибо, как сказано в Евангелии от Иоанна, «В начале было Слово»)⁹⁶. Более того, исследователь полагает, что трели флейты в «Et incarnatus» — совсем не украшение, а звуковая фигура, подобная мерцанию светового луча, исходящего от Бога. Бетховен не был знатоком живописи, но, видимо, знал об этом толковании из богословских источников. Солирующие инструменты в «Et incarnatus» использовались довольно часто, но это не всегда была флейта. То, что Бетховен выбрал именно ее (а ранее она появлялась в Credo в эпизоде «Qui propter nos homines», где также речь шла о сошествии Бога к людям), говорит о его знакомстве с традиционной сакральной эмблематикой.

Небольшой 12-тактовый раздел «Et homo factus est» выделен и тональностью (D-dur с большой ролью трезвучия h-moll), и метром (3/4), и оркестровкой (флейта здесь молчит). Топос медленного менуэта, столь важный для Бетховена, традиционно воплощал царственное величие и нравственное достоинство, поэтому речь здесь идет не о претворении светского жанра, а опять-таки об эмблематике: идеал совершенного человека — это вочеловечившийся Бог, несущий всему миру искупление и утешение (возможно, эта идея отозвалась позднее и во второй, менуэтной, теме из «Благодарственной песни» в Квартете op. 132).

Третий раздел этого триптиха — самая драматическая и экспрессивная часть Credo, «Crucifixus». Как и в Мессе h-moll Баха, бетховенское Credo содержит необычную модуляцию, символизирующее трагическую и мистическую ситуацию — смерть Богочеловека: раздел «Crucifixus» начинается в d-moll, а завершается на чрезвычайно мрачно звучащей доминанте к c-moll (у Баха, напомним, все вариации в e-moll, кроме последней, на словах «и погребен был», завершающейся в G-dur). По своему складу музыка данного эпизода близка I части Девятой симфонии, хотя отчетливых переключек здесь нет. Но

⁹⁶ Kirkendale 1970. P. 679–680.

родственны и тональность, и мощная властность начальной унисонной фигуры с пунктированным ритмом (в «Crucifixus» — восходящей, в Симфонии — нисходящей), и страдальческие интонации в партии оркестра на слове «passus» (в Симфонии аналогичные интонации имеются в разработке), и синкопированные «вздохи» перед последней фразой (в Симфонии — перед кодой).

Чрезвычайно силен контраст между окончанием «Crucifixus» и началом «Et resurrexit» («И воскрес»). В «Торжественной мессе» чрезвычайно мало мест, где певческие голоса звучали бы а cappella. Здесь хор поет безо всякого сопровождения на протяжении шести тактов, возвещая о чуде Воскресения, и это действительно звучит как чудо. Изучение Бетховеном музыки старинных мастеров, включая Палестрину, привело не к прямой стилизации, а, как и в «Et incarnatus», к художественному воссозданию эффекта архаики: лад — гипомиксолидийский С, но ритм — по-бетховенски энергичный, декламационно-речитативный.

244

Allegro

...ter - ti - a di - e se-cun - dum scrip - tu - ras.

Et re-sur-re-xit ter - ti - a di - e se-cun - dum scrip - tu - ras.

...ter - ti - a di - e se-cun - dum scrip - tu - ras.

В итоге вся смысловая сердцевина Credo буквально переливается необычными ладовыми красками: дорийский d в «Et incarnatus»; натуральный мажор (D), тяготеющий к параллельно-переменному ладу, в «Et homo factus»; гармонический d, переходящий в доминантовый c, в «Crucifixus» — и, наконец, гипомиксолидийский С в «Et resurrexit». Подобной палитры ладов классическая музыка до Бетховена не знала. Ему же она понадобилась, несомненно, для того, чтобы передать всю волнующую необычность христианского предания. Ведь модальные обороты попадались и в его первой Мессе C-dur, но там их применение не носило столь целенаправленного характера.

После этого музыка возвращается к обычным ладам — мажору и минору, и следует большая тональная и отчасти тематическая реприза Credo.

Бетховенская трактовка наиболее сухой и догматической части этого текста всегда вызвала разные толкования. Похоже, что этот фрагмент Символа веры вызывал внутренние преткновения не только у него. Так, в некоторых мессах его современников некоторые строки попросту опущены. В трех из шести поздних месс Гайдна («In tempore belli» C-dur, мессе «Нельсон» d-moll и «Терезия» B-dur) отсутствуют слова, говорящие о равном истечении Святого

Духа от Отца и Сына⁹⁷. Видимо, эти пропуски являлись отнюдь не следствием произвольного отношения Гайдна к каноническому тексту, а все еще длившейся дискуссии о равносущности всех членов Троицы.

В некоторых мессах Шуберта пропущены строки, говорящие о вере в «единую святую соборную и апостольскую Церковь» — возможно, также по неким не известным нам богословским или политическим мотивам.

Наконец, в Мессе h-moll Баха довольно длинный раздел из восьми строк, от «Et in spiritum Sanctum» до «...apostolicam ecclesiam», умещен в одну-единственную Арию баса — на фоне дробного членения других разделов текста это выглядит несколько странным, равно как подчеркнуто идилическая трактовка столь догматических тезисов. Никакого «вольномудства» Бах здесь, конечно же, не обнаруживает, но из всех возможных наклонений он выбрал то, которое было созвучным лично ему и соответствовало музыкальной драматургии его Мессы: топос благодостной пасторали символизирует Церковь как Доброго пастыря (одного из олицетворений Христа).

Бетховен в своей Мессе C-dur, похоже, не испытывал к данному раздела текста никаких особых эмоций и аккуратно положил его на музыку, не выделяя отдельных слов или положений. В «Торжественной мессе» он поступил совершенно иначе. Видимо, богословские споры об истечении Святого Духа и утверждение веры в соборную Церковь его скорее раздражали, чем искренне волновали, но опустить эти части текста он счел себя не вправе. Поэтому он как бы «спрятал» их внутри фактуры, сделав почти не различимыми на слух — особенно фразу про «единую апостольскую и соборную Церковь», корректно порученную тенорам (обычным носителям *cantus firmus*), но произносимую фактически скороговоркой. Главным же остается экстагически страстное утверждение личной веры — «Верую, верую» — звучащее каноном в других голосах.

245

cre - do, cre - do, cre - do, cre - do, cre - do, cre - do

cre - do, cre - do, cre - do, cre - do, cre - do, cre - do

a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am, con - fi - te - or u - num Ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec -

con - fi - te - or u - num Ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec -

Хотя У. Киркендейл связывал настойчивое повторение одного слова с традицией так называемых *Credo-месс*⁹⁸, нам представляется, что в данном

⁹⁷ В этих мессах Гайдна есть и другие пропуски отдельных фраз текста *Credo*, и все они посвящены догмату Троичности, который тогда оставался предметом богословских дискуссий. См.: Матвеева 1997. С. 92–93.

⁹⁸ Kirkendale 1970. P. 672–673.

случае дело обстояло несколько иначе. Существовавшие церковные институты были Бетховену безразличны или даже глубоко антипатичны (остроты в адрес священнослужителей разного ранга часто встречаются в разговорных тетрадах), при том, что он никогда не вел себя в этой сфере вызывающим образом, демонстрируя какой бы то ни было нигилизм⁹⁹. Но его собственная вера явно была шире любых узкоконфессиональных рамок. Мощное репризное нарастание на словах «Верую, верую» ведет к смысловому апофеозу Credo — огромной фуге «Et vitam venturi» («...и жизни будущего века. Аминь»). Стало быть, итогом всей этой части становится выражение веры в личное бессмертие, пусть на неземном, сугубо духовном уровне.

Эта мысль была для Бетховена чрезвычайно важна на протяжении всей его жизни. Культура эпохи Просвещения, взращенная на античных корнях, исподволь внедряла в сознание мысль о достижимости бессмертия смертными, если они способны превзойти ограниченность человеческой природы и проникнуться божественным духом (отчасти мы говорили об этом в главе «Рождение героя» в связи с парадигмой «Прометей — Орфей — Христос»). Само слово «бессмертие» много раз попадает в его письмах, причем не только в письме к Бессмертной возлюбленной, но и в тех, где он говорит о себе самом как о художнике, причем не только в поздние, но и в ранние годы. Так, в 1801 году он замечает по поводу ополчившихся на него рецензентов: «...их болтовня наверняка никого не обессмертит, как никого и не лишит бессмертия, кому его предначертал Аполлон»; 2 ноября 1803 года он пишет художнику Александру Макко: «Вы — рисуйте, а я буду писать ноты; и так мы будем — вечно? — да, быть может, вечно жить»; вспоминая о военных бедствиях минувшего лета, 2 ноября 1809 года он пишет Гертелю: «...мне казалось, что я работаю скорее ради смерти, нежели ради бессмертия»¹⁰⁰ — и так далее, вплоть до 1820-х годов, когда мысли о смерти и бессмертии стали у него постоянными.

Поэтому увенчание Credo столь непропорционально огромной по отношению к предыдущим разделам фугой было концепционно важным. Сама форма фуги с ее непрерывно развивающейся полифонической тканью как нельзя лучше подходила для воплощения идеи неизбывной жизни. Бетховен же придает этой форме симфонический размах, выстраивая ее в виде трех волн динамического нарастания. В первом разделе тема начинается тихо и как бы нейтрально, еще не осознавая своей силы, и разрабатывается в пол-

⁹⁹ Быть активным прихожанином Бетховен не мог из-за своей глухоты, но ему регулярно требовалось предоставлять эрцгерцогу и прочим меценатам, платившим ему субсидию, свидетельство о том, что он жив — оно выдавалось приходским священником. Кроме того, во время судебных тяжб по поводу опеки над Карлом нельзя было демонстрировать пренебрежение к церковным институтам (во время одного из процессов Карла спрашивали о том, требует ли дядя от него соблюдения религиозных ритуалов и как часто они молятся; Карл отвечал, что молятся они ежедневно). Среди добрых знакомых Бетховена, помимо эрцгерцога, были и другие люди духовного звания (аббат Штадлер).

¹⁰⁰ ПБ 1. № 44, 86, 229.

ном согласии с требованиями контрапункта; во втором разделе темп меняется с *Allegretto ma non troppo* на *Allegro con moto*, а тема звучит не только в исходном виде, но и в уменьшении. Наконец, третий, кодовый раздел (на слове «Amen») с его потоками восходящих мелодических линий и «райским» сладкогласием певцов-солистов — это образ будущего апофеоза, бестелесного вознесения в мир божественных существ. В эскизах этой фуги Бетховен, не сдерживая своих чувств, надписал: «*Vivace applaudite amici*» («Живо. Рукоплещите, друзья»)¹⁰¹ — и хотя в свой смертный час произнес ироническую парافразу данных слов: «*Applaudite amici, finita est comoedia*» («Рукоплещите, друзья, комедия окончена»), все же, вероятно, надеялся, что обетованное — сбудется.

Возможно, наиболее прекрасной, волнующей, необычной и в то же время спорной частью бетховенской Мессы является двуединая часть **Sanctus** — **Benedictus**. Ремарка «Благоговейно» («*Mit Andacht*»), знакомая нам по *Kyrie*, стоит у Бетховена и в начале *Sanctus* — глубоко интимного, разительно не похожего на ликующий *Sanctus* из Мессы Баха, в котором с абсолютной точностью воссоздается образность первоисточника этой молитвы — стихов 1–4 из Шестой книги пророка Исаии («...видел я Господа, сидящего на престоле высоком и превознесенном, и края риз его наполняли весь храм» и т. д.). У Бетховена эта молитва — еще более нежная, тихая и сокровенная, чем *Kyrie*, она поднимается из самых глубин души и овевает таинственным мистическим полумраком.

В церковной музыке старших и младших современников Бетховена медленная спокойная или лирическая трактовка *Sanctus* (до слов «*Pleni sunt coeli*») не была тогда исключением даже в жанре торжественной мессы. В поздних мессах Й. Гайдна, например, близкими к хоральному складу являются разделы *Sanctus* в мессах «Свят» (B-dur) и «Нельсон» (d-moll); лирическими — в мессах «*In tempore belli*» (C-dur), «Терезия» (B-dur) и «Гармония» (B-dur). Однако стиль высказывания всюду остается внеличным, соборно-хоровым.

Для большинства торжественных и даже заупокойных месс барочной и классической эпохи более характерно мощное и громогласное звучание *Sanctus* — с фанфарами, пунктированным ритмом, маршевой и прочими музыкальными атрибутами воинствующей царственности. Таков этот раздел, например, в Мессе C-dur («*Missa Dei Patris*») Я. Д. Зеленки, в «Мессе святого Франциска» М. Гайдна d-moll (*Sanctus* — D-dur); в Реквиеме c-moll П. фон Винтера (*Sanctus* — C-dur); во Второй торжественной мессе Л. Керубини d-moll (*Sanctus* — A-dur), в его же Мессе для 3 голосов и оркестра F-dur (*Sanctus* — D-dur) и в первом Реквиеме (c-moll, *Sanctus* — As-dur); в Первой мессе И. Н. Гуммеля op. 77 B-dur.

Поэтому вряд ли будет преувеличением утверждать, что *Sanctus* «Торжественной мессы» стоит совершенно особняком: он не ассоциируется ни с краткими медленными разделами месс Гайдна с их очень объектив-

¹⁰¹ Факсимиле данной страницы см.: Schmidt-Görg — Schmidt. 1969. S. 198.

ным лиризмом, ни тем более с грозными Sanctus из месс других композиторов, рисующих образ Бога-Отца как Бога — Самодержца. Молитвенный смысл бетховенского Sanctus, несмотря на все различия в стилистике, ближе к «Благодарственной песне выздоравливающего Божеству» из Квартета ор. 132, нежели к хоровой литургии из финала Девятой симфонии. Возможно, именно поэтому всю данную часть, вплоть до Benedictus, должны исполнять солисты — включая виртуозное фугато «Pleni sunt coeli», идущее на громкой звучности в сопровождении всего оркестра. По этому поводу Шиндлер писал, отвечая на недоуменный вопрос Л. Бишофа, не забыл ли Бетховен в начале фугато указать вступление хора: «При сверке рукописных партитур, предназначенных для рассылки подписчикам, между мною и Бетховеном произошло следующее. Я высказал мнение, что, как мне кажется, оба эти места, если спеть их хором, произведут большее впечатление, нежели в исполнении четырех солистов. Я аргументировал это также тем, что в Sanctus и Benedictus хор занят мало и сожалел, что хористам приходится быть пассивными слушателями. Бетховен ответил кратко и ясно. Приговор гласил: “*Это должны быть сольные голоса*”. Бетховен, зачастую произносивший страстные хвалебные речи в честь старых времен, привык думать о великих певцах *своей* эпохи. <...> Так что его намерение — выразить высшую степень воодушевления — оказывалось оправданным в том случае, если певцы противостояли небольшому оркестру, каким он обычно и бывал в церкви»¹⁰². Нужно заметить, что ныне это фугато обычно поют именно солисты, а не хор (например, в записях «Торжественной мессы» под управлением Н. Арнокура, Дж. Э. Гардинера и других приверженцев исторически достоверного исполнения).

Фугато «Pleni sunt coeli» примечательно также явственным сходством мелодического рисунка темы с аналогичной темой из Мессы Баха.

246 (a)

Бетховен



246 (б)

Бах



Это лишний раз заставляет задуматься над тем, мог ли Бетховен знать ее хотя бы во фрагментах. С другой стороны, барочная риторическая традиция делала такое сходство весьма вероятным, если не неизбежным: D-dur — тональность хваления, а сама фраза «Полны небеса и земля славы Твоей» предполагала движение мелодии вверх на слове «небеса», скачок вниз на слове «земля» и распев-юбиляцию на слове «слава».

¹⁰² Schindler 1973. S. 345.

Переход к *Benedictus* и сама эта часть крайне своеобразны. Тем не менее У. Киркендейл аргументированно утверждал, что и здесь Бетховен «совершенно сознательно следовал практике и заботился о том, чтобы его произведение в каждой детали соответствовало жанру торжественной мессы»¹⁰³. Чин богослужения предполагал в этом месте «тайную» (то есть беззвучную) молитву священника о преосуществлении Святых даров. Это кульминационный момент всей литургии, поскольку именно после этой молитвы хлеб и вино становятся плотью и кровью Христа. Фактически здесь происходит коллективная медитация: паства также молится вместе со священником. И достичь полной духовной концентрации помогает музыка: «тайная молитва» обычно сопровождается тихим звучанием органа. Примечательно, что в органных мессах Фрескобальди из сборника «*Fiori musicali*» именно «Токкаты на преосуществление Святых даров» (*Toccata per elevazione*) отличаются предельно хроматизированной гармонией и текучестью всех музыкальных мыслей, создавая мистическое ощущение погружения в иную реальность. Нечто подобное происходит и в «Торжественной мессе», только при помощи оркестра, а не органа.

Партия органа в бетховенской Мессе имеется, но она нигде не трактована как облигатная. На то были свои причины. Прежде всего, композитор не мог рассчитывать на сколько-нибудь регулярное исполнение столь масштабного произведения в качестве литургического (для этого, как уже говорилось, требовался совершенно исключительный повод). Ораториальное же исполнение предполагало, что Месса будет звучать в театрах и концертных залах, где в то время органов не строили. Следовательно, партию органа разумно было свести к исполнению *continuo*, так, чтобы можно было обойтись и без нее. Если орган есть, он, конечно, способен усилить и украсить звучность оркестра, но поручать ему сольные эпизоды было бы непрактично. К тому же Бетховен был очень нелестного мнения о состоянии венских органов и о профессионализме органистов, именуя последних «шарманщиками»¹⁰⁴. Так что в роли органа пришлось выступить оркестру.

Наиболее простым и очевидным решением было бы написать Прелюдию к *Benedictus* для духовых инструментов, звучность которых наиболее близка к органной. Но тогда пропал бы эффект таинственности и неотмирности: тембры деревянных духовых обладают отчетливой ясностью и слишком чувственной красочностью. На органе мистический эффект достигается путем использования регистров *Brustwerk* или *Echo*, трубы которых расположены в «груди» инструмента или в отдалении от основного хора (*Hauptwerk*) и потому звучат загадочно и приглушенно, словно бы с небесных высот. Иногда мистический колорит усиливается при помощи особых тремолирующих регистров (*Tremulant*, *Vox humana*), создающих трепетное, нежно мерцающее биение звуковой материи. В оркестре нечто подобное можно было воспроизвести только силами струнных, способных играть *vibrato*.

¹⁰³ Kirkendale 1970. P. 687.

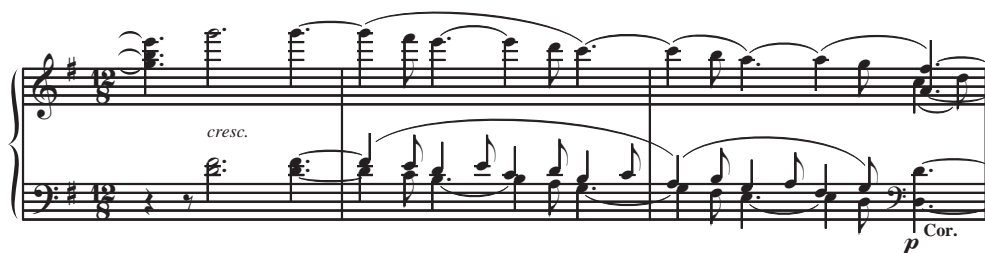
¹⁰⁴ Из воспоминаний Г. Фройденберга. См.: Kerst II. S. 114.

Инструментовка Прелюдии к *Benedictus* уникальна для всей классической музыки, и понять ее смысл можно только если учитывать всё сказанное выше. Скрипки на всем ее протяжении молчат; играют только низкие струнные, разделенные на возрастающе дробное *divisi*, так что в последних тактах звучат 9 или 8 голосов: три — у альтов, четыре — у виолончелей, два или один — у контрабасов. При этом играют не все инструменты соответствующих групп, а только солисты, так что эта многоголосная ткань, невзирая на тембровую сумрачность, оказывается почти невесомой. Струнным, правда, помогают некоторые духовые, подчеркивающие мелодическую линию (две флейты в низком регистре, в последних тактах вместо них — два кларнета) и бас (фагот). Если в зале имеется орган, то он присоединяется лишь на последней строке, включая глубокий, но тихий басовый регистр (16-футовую флейту Subbass). Вся эта музыка, помимо совершенно необычного звукового колорита, отличается предельной гармонической неустойчивостью, опять-таки напоминая о старинных итальянских прелюдиях «*di durezza e ligature*» («с диссонансами и лигатурами»), где подчас единственным устойчивым аккордом оказывалась финальная тоника. Более близкие прообразы такого гармонического решения можно найти в музыке Генделя (хор, живописующий «тьму египетскую», из I части оратории «Израиль в Египте») и Гайдна («Хаос» — оркестровое вступление к оратории «Сотворение мира»).

Еще более неожиданно звучит вступление солирующей скрипки, знаменующее начало *Benedictus*. Собственно, скрипка не умолкает на протяжении всей этой части, придавая ей некоторые черты концертности. Многие критики считали и продолжают считать скрипку в *Benedictus* вопиющим проявлением чисто светского духа. По мнению М. Купера, «неуместнее, пожалуй, было бы разве что привести в алтарь балерину»¹⁰⁵. Но, конечно же, Бетховен вовсе не предполагал подобных ассоциаций, порожденных в нашем сознании эпохой романтического балета. Возможно, косвенное и, вероятно, бессознательное влияние на него мог оказать пассаж из арии Констанции «*Martern aller Arten*» (Моцарт, «Похищение из сераля», II акт), где на словах «и благословение неба пребудет с тобой» голос вместе с сопровождающими инструментами постепенно спускается сверху вниз. В свою очередь, бетховенский *Benedictus* несомненно повлиял на интродукцию к вагнеровскому «Лоэнгрину», где также воплощена идея пришествия на землю посланца высших сфер.

247 (a)

Бетховен



¹⁰⁵ Cooper 1970. P. 265.

247 (6) Моцарт

[Se] - gen, des Him - mels Se - gen be - loh - ne dich, den

247 (в) Вагнер

8-----

V-ni *p*

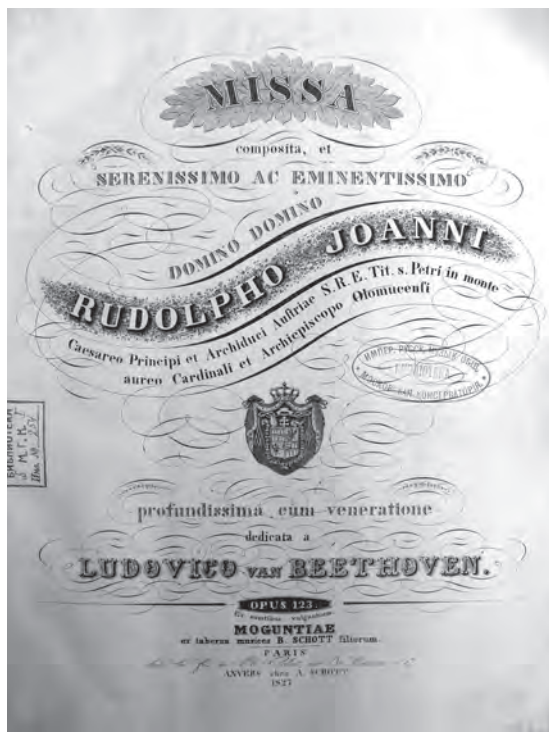
Поэтому, даже если светские ассоциации здесь допустимы, они находятся очень далеко от сферы виртуозного концерта или балета. Однако сознательно Бетховен опирался совсем на иную традицию. По мнению У. Киркендейла вступление скрипки в *Benedictus* — прямая музыкальная параллель к литургическому действию (зажжение на алтаре свечи, символизирующей Христа) и одновременно символическое изображение Христа как «света во мраке» («*lux in tenebris*»)¹⁰⁶. Кроме того, Бетховен явно воплотил в *Benedictus* свое понимание Христа как Доброго пастыря (отсюда — подчеркнутая пасторальность этой части) и как Богочеловека (скрипка в классической музыке трактовалась как наиболее человеческий, трепетный, теплый тембр, лучше прочих подходящий для выражения идей нежности, любви и возвышенных мечтаний). Показательно также, что у русского почитателя Бетховена, князя Н. Б. Голицына (речь о нем еще будет впереди), *Benedictus* не вызвал никаких внутренних возражений. Точно уловив идиллически-райскую поэтику этой части, он писал композитору: «Искусная гармония и трогательная мелодия “*Benedictus*” переносят душу в поистине счастливый край»¹⁰⁷.

ПЕТЕРБУРГСКАЯ И ВЕНСКАЯ ПРЕМЬЕРЫ

Благое пожелание автора — «*От сердца — да идет это — снова к сердцу*» — осуществлялось с огромным трудом и принесло Бетховену множество огорчений и разочарований. Возможность исполнить Мессу во время интронизации эрцгерцога Рудольфа была упущена; оставалось надеяться только на издателей. Но публикация крупных церковных произведений считалась ком-

¹⁰⁶ Kirkendale 1970. P. 688–689.

¹⁰⁷ Цит. по: Фишман 1970. С. 15.



Титульный лист первого издания партитуры
«Торжественной мессы»

мерчески невыгодной: гравировка нот стоила дорого, отнимала массу времени, а купить объемистую партитуру могли себе позволить лишь единицы. Да и что бы стал рядовой любитель музыки, даже богатый, делать с этой партитурой? Певческие общества и филармонии были очень немногочисленны и ограничены в средствах; храмовые настоятели и капельмейстеры довольствовались хорошо проверенным репертуаром. Бетховен столкнулся с этим, когда пытался опубликовать в партитуре свою первую Мессу C-dur и потратил немало слов, чтобы убедить Г. К. Гертеля в исключительных достоинствах своего произведения (Месса, законченная в 1807 году, вышла в свет лишь в 1811-м). Посвятив «Торжественной мессе» практически пять лет

жизни, Бетховен надеялся получить за нее достойное вознаграждение. Однако все издатели, как венские, так и заграничные, реагировали на его предложения без особого энтузиазма. Композитор готов был отдать Мессу за 1000 флоринов (сумму немалую, но в 1820-е годы совсем не запредельную); издатели же, как правило, хотели получить за те же деньги еще и авторский клавираусцут, который требовал отдельной кропотливой работы. Думается, упрекать Бетховена за то, что он обещал Мессу сразу нескольким издателям, а в итоге отдал совсем другому (она вышла в свет в 1827 году у Шоттов в Майнце), вряд ли вполне справедливо: если бы кто-то из них откликнулся на предложение композитора с должной готовностью, ситуация могла бы сложиться иначе.

Поэтому, не сильно надеясь на отзывчивость издателей, родные и близкие Бетховена (брат Иоганн, Шиндлер и прочие) придумали иной способ распространения Мессы, который поначалу показался им более выгодным: распространить Мессу в рукописных авторизованных копиях среди самых влиятельных, знатных и богатых людей Европы, способных заплатить по 50 дукатов (225 флоринов) за один раритетный экземпляр. Хотя переписка такого экземпляра также обошлась бы в немалую сумму, при наличии солидного количества заказчиков идея могла бы вскорости себя окупить и принести большую выгоду, нежели обычное издание.

Так появились многочисленные обращения Бетховена к представителям европейской политической и интеллектуальной элиты, содержащие примерно

один и тот же текст (детали могли варьироваться в зависимости от адресата). Приведем тот вариант, который был адресован Филармоническому обществу в Санкт-Петербурге.

Приглашение.

Вена, 21 июня 1823

Нижеподписавшийся закончил сейчас произведение, которое считает наиболее совершенным из всех, сочиненных им. Это — большая месса для четырех голосов с хором и полным оркестром, которую можно исполнять и в качестве оратории. Он льстит себя надеждой, что не совершит ошибки, полагая найти среди столь благородной и столь просвещенной русской нации любителей искусства, которые пожелают приобщиться к этому произведению.

Руководствуясь этим убеждением, нижеподписавшийся позволяет себе объявить, что месса не может быть предоставлена иначе, как в рукописи. Переписка партитуры потребовала значительных издержек, и поэтому нижеподписавшийся уведомляет, что он установил гонорар за свою композицию в размере 50 дукатов. На мессу подписались многие монархи, такие, как их величества король Франции, король Пруссии и его высочество герцог Гессен-Дармштадтский. Автор смеет поэтому тем более надеяться, что его предприятие найдет отклик у многочисленной и столь знаменитой русской знати.

Луи ван Бетховен¹⁰⁸.

В течение 1823 года Бетховеном и его помощниками было написано и отправлено более двадцати стандартных приглашений различным дворам Европы (Англия, Франция, Пруссия, Саксония, Россия, Неаполь, Тоскана, Дания, Испания, Венгрия, ряд немецких княжеств) и ряду певческих обществ и филармоний (Берлин, Франкфурт, Бремен, Петербург). Кроме того, Бетховен обращался по этому же поводу к известным людям с письмами личного характера, в которых просил подписаться на Мессу или содействовать подписке на нее сильных мира сего. Среди таких адресатов — Гёте, Цельтер, Керубини, Шпор, Гризингер (саксонский дипломат и биограф Гайдна), Дункер.

В результате, однако, со всей Европы набралось только десять подписчиков (из них два в России: император Александр I и князь Н. Б. Голицын, о котором речь еще будет впереди). И лишь один из подписавшихся монархов, король Франции Людовик XVIII, не только заплатил требуемый гонорар, но и оказал композитору особую честь, прислав ему золотую медаль с собственным изображением (ныне она хранится в ВОЛМ). Бетховен же, вопреки мифу о своем «санкюлотстве», был очень польщен и растроган этим подарком, намереваясь в ответ посвятить королю Девятую симфонию (этому помешала смерть Людовика XVIII в 1824 году). Кстати, два других кандидата на посвящение симфонии также возникли из числа подписчиков на Мессу:

¹⁰⁸ Текст оригинала на французском языке. Приведено по: Фишман 1982. С. 217. К сожалению, нынешнее местонахождение автографа этого письма не установлено: след архива Петербургского филармонического общества затерялся еще в начале XX века.



*Петербург, дом М. С. Кусовникова (с 1828 — дом Энгельгардта) на Невском проспекте.
Фрагмент литографии П. Иванова по рисунку В. С. Садовникова. 1830-е годы*

император Александр I (умерший в 1825 году) и прусский король Фридрих Вильгельм III.

Мировая премьера «Торжественной мессы» состоялась в Петербурге в среду 26 марта (по новому стилю — 7 апреля) 1824 года, примерно за месяц до того, как отдельные части Мессы были исполнены в Вене¹⁰⁹. То был традиционный великопостный концерт Филармонического общества в пользу вдов и сирот музыкантов, проходивший в доме богатого купца Кусовникова у Казанского моста.

Однако душой всего мероприятия являлся тридцатилетний князь Николай Борисович Голицын, который еще в конце 1822 года заказал Бетховену три струнных квартета и начал с ним интереснейшую переписку, охватывавшую весьма широкий круг тем. Из этой переписки, в частности, явствует, что князь самолично выверял все оркестровые голоса, обнаружив в присланной копии партитуры ряд серьезных ошибок — следовательно, его роль выходила далеко за рамки сугубо организаторской и, как сейчас принято говорить, спонсорской (к фигуре Голицына и его взаимоотношениям с Бетховеном мы обратимся в следующей главе).

В афише в качестве участников концерта упоминаются певцы петербургской немецкой оперной труппы: сопрано Анна Шлёссер, тенор Бенедикт Леберехт Цейбих (1772–1858), его супруга меццо-сопрано Екатерина Цейбих, бас Адольф Штейн и, возможно, также тенор Август Циликакс (1774–1839)¹¹⁰. Хор Придворной певческой капеллы, занятый в концерте, включал в то время 128 человек. Имя дирижера, к сожалению, остается неизвестным. Можно лишь попытаться осторожно предположить, что премьерой Мессы руководил маститый Александр Парис (1756–1840), уже имевший опыт дирижирования бетховенской ораторией «Христос на Масличной горе» в 1813, 1814, 1817 и 1819 годах.

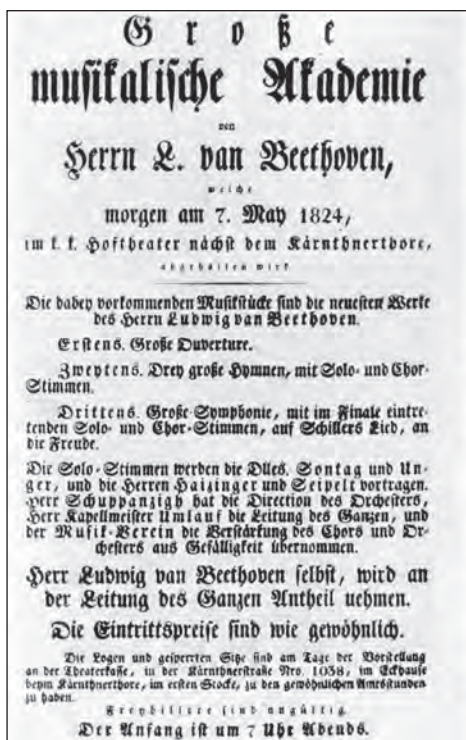
¹⁰⁹ Точная дата была установлена Н. Л. Фишманом (Фишман 1970. С. 15). В ряде предшествующих зарубежных изданий, в том числе очень авторитетных, дата зачастую указывалась ошибочно (см., например: KHV 1955/1983. S. 361).

¹¹⁰ Афиша была обнаружена в архиве Дирекции императорских театров А. И. Климовицким; сведения об исполнителях установлены Н. Л. Фишманом (см.: Фишман 1982. С. 221–222).

Если в России исполнение католической Мессы вне стен храма не вызвало нареканий (произведение просто назвали «Большой ораторией», не меняя в латинском тексте ни слова), то в Вене композитор столкнулся с угрозой цензурного запрета. Буквально за несколько дней до бетховенского концерта 7 мая 1824 года, в Вене в благотворительном концерте в пользу нуждающихся бедняков 25 апреля была исполнена месса парижского композитора Ф. Штокхаузена, посвященная эрцгерцогине Марии Клементине. В разговорных тетрадах Бетховена это событие горячо обсуждалось, поскольку цензура наложила запрет даже в данном случае, и К. Й. Бернару пришлось срочно изготовить свободный немецкий текст, чтобы мессу допустили к исполнению под видом «гимна». Кстати, месса Штокхаузена имела намного более экстравагантный облик, нежели бетховенская: в инструментовке было задействовано 4 валторны и 6 педальных арф (эрцгерцогиня Клементина была арфисткой-любительницей).

Точно так же, «гимнами», были названы три части «Торжественной мессы» (Kyrie, Gloria и Agnus Dei), прозвучавшие 7 мая 1824 года в Кертнертортеатре в одном концерте с Девятой симфонией и Увертюрой ор. 124. Правда, для этого потребовалось личное обращение Бетховена к цензору Ф. Сартори¹¹¹, поскольку до последних дней было неясно, разрешат ли исполнить в театре части Мессы даже под наименованием «гимнов» (на немецкий язык их тексты не переводились).

Дирижировали капельмейстер придворных театров Михаэль Умлауф (1781–1842) и Игнац Шуппанциг (1776–1830), однако, как указывалось в афише, «господин Людвиг ван Бетховен самолично примет участие в общем руководстве». Наличие трех дирижеров объяснялось сложностью партитур Мессы и Девятой симфонии и многочисленностью исполнительского состава: помимо штатных театральных оркестрантов и хористов, в концерте участвовали дилетанты из ВОЛМ. Согласно тогдашней венской практике, оркестром обычно руководил скрипач-концертмейстер (здесь им был Шуппанциг); участие хора требовало также дирижера-капельмейстера, который мог сидеть за фортепиано или находиться за пультом, а в особо сложных случаях (например, в оратории



Афиша концерта 7 мая 1824 года
в Кертнертортеатре.

¹¹¹ BG. № 1810.



Кертнхорттеатр. Акварель XIX века

риях, где были еще и солисты) привлекался и третий дирижер, главной обязанностью которого было просто отбивать такт, чем, собственно, и занимался 7 мая 1824 года Бетховен. Впрочем, другие дирижеры негласно вели музыкантам, во избежание сбоя, не обращать внимания на жесты глухого композитора.

Сольные партии пели, как и в финале Девятой симфонии, две восходящие «звезды» — юные примадонны Генриетта Зонтаг (1806–1854, будущая графиня Росси) и Каролина Унгер (около 1803–1877, в замужестве Унгер-Сабатье), а также тенор Антон Хайтцингер (1796–1869) и бас Йозеф Зайпельт (1787–1847).

Из последующих неполных исполнений следует отметить концерт духовной музыки под управлением Г. Л. Спонтини в Берлине на

Страстной неделе, 30 апреля 1828 года, где, помимо прочего, прозвучали части из «Торжественной мессы» (Kyrie и Gloria) и фрагменты из Мессы И. С. Баха (Credo вплоть до хора «Et resurrexit»). Ф. Сменд обронил по этому поводу интересное замечание: «Никто не возражал против того, чтобы “Никейский символ” кантора школы Св. Фомы прозвучал в звуковом одеянии бетховенской “Торжественной мессы”»¹¹². Первое полное, причем литургическое, исполнение «Торжественной мессы» в Австрии состоялось лишь 29 июня 1830 года в городке Варнсдорф благодаря усилиям местного школьного учителя И. В. Рихтера.

Таким образом, петербургская премьера осталась не только первым, но и *единственным* прижизненным полным исполнением «Торжественной мессы», чем российские музыканты вправе законно гордиться. Однако репертуарным произведением Месса в России так и не стала. Упоминание о ее следующем исполнении в нашей стране относится лишь к 1870 году: она прозвучала 27 декабря (ст. ст.) вместе с Увертюрой ор. 124 в специальном концерте РМО и Филармонического общества в зале Дворянского собрания в Петербурге, посвященном столетнему юбилею Бетховена. На этот раз, однако, Мессу исполняли не немецкие артисты, работавшие в Петербурге, а русские: дирижировал Э. Ф. Направник, солистами были Ю. Ф. Платонова, Е. А. Лавровская, Д. А. Орлов, О. О. Палечек; партию солирующей скрипки исполнял Л. С. Ауэр¹¹³. Но

¹¹² Smend 1956. S. 45.

¹¹³ ИРМ 6. С. 376.

и после этого «Торжественная месса» довольно редко звучала в России и в XIX, и в XX веке¹¹⁴; первое исполнение в новом тысячелетии состоялось 24 декабря 2002 года в московском Большом театре.

Оба концерта 1824 года, петербургский и венский, вызвали значительный общественный резонанс, который, однако, не принес композитору почти никакого материального дохода. Выручка за венскую академию 7 мая, вопреки набитому битком залу, оказалась столь незначительной, что Бетховен, узнав реальную сумму, едва не упал в обморок: из общего сбора в 2200 флоринов ему лично, после вычета всех расходов, оставалось лишь 420. В прежние времена высшая аристократия, посещавшая бетховенские концерты, считала своим долгом щедро переплачивать за места или преподносить композитору отдельные денежные подарки (так поступила императрица Елизавета Алексеевна, приславшая Бетховену после концерта 29 ноября 1814 года «200 червонных», — то есть примерно 200 дукатов¹¹⁵). Однако венские концерты 1824 года были проигнорированы австрийским двором, и эта статья доходов оказалась недействующей.

В концерте 23 мая, данном в Редутном зале, Бетховен повторил Девятую симфонию, но решил не исполнять части Мессы, заменив их более «легкой» музыкой (в том числе «шлягерной» арией из «Танкреда» Россини), — но и этот расчет не оправдался: концерт выпал на воскресенье, и падкие до развлечений венцы предпочли отправиться на загородные прогулки; зал был наполовину пуст (убытки, однако, взял на себя администратор Л. А. Дюпор).

Коль скоро затея с подпиской на авторизованные копии Мессы фактически провалилась, Бетховен счел себя вправе параллельно устроить и издание произведения. Как уже говорилось, в конечном итоге он предпочел майнцское издательство «Сыновья Б. Шотта», которое купило у него целый пакет рискованных в коммерческом смысле, но престижных с художественной точки зрения сочинений: Девятую симфонию, Мессу, Квартет ор. 127, Увертюру ор. 124, Песни ор. 121-b («Союзная») и ор. 122 («Жертвенная»).... Видимо, композитору польстила позиция издателей, выраженная в письме к нему от 24 марта 1824 года: «Ваша большая Торжественная месса, равно как Ваша новая симфония чрезвычайно близки нашему сердцу, и мы бы крайне огорчились, увидев, что эти блистательные звезды украшают каталог иного издательства, нежели наше»¹¹⁶. Любопытно, что Бетховен назначил за Мессу гонорар в 1000 флоринов, а за Девятую симфонию — в 600; косвенно это говорило о различии в его отношении к ним¹¹⁷.

¹¹⁴ Приведем только даты столичных исполнений: 1880 (Москва), 1908, 1911, 1912, 1914 (Петербург), 1993 (Москва). Подробнее см.: Кириллина 2000-6.

¹¹⁵ ПБ 2. № 527. С. 232, коммент. 3.

¹¹⁶ BG. № 1797.

¹¹⁷ BG. № 1787. То же самое — в письмах к Г. А. Пробсту (Ibid. № 1788) и к М. Шлезингеру (Ibid. № 1782).

Девятая симфония в итоге стала одним из символов творчества Бетховена и — шире — всей культуры Просвещения. Влияние ее на последующее развитие симфонической музыки трудно с чем-либо сравнить: его испытывали композиторы, крайне далекие друг от друга и подчас даже от самого Бетховена по своим эстетическим и художественным устремлениям (Мендельсон, Шуман, Брамс, Брукнер — с одной стороны, Берлиоз, Лист, Малер, Скрябин, Шостакович, Шнитке, Берио — с другой). «Торжественная месса» никогда не обладала таким влиянием на умы современников и музыкальных потомков — хотя бы потому, что звучала несравненно реже. Впрочем, и склад ее музыки куда сложнее для восприятия широкими слоями слушателей. Однако именно Мессу мастер ставил выше всего, до сих пор им написанного, и потому именно ею мы завершаем главу, посвященную его крупным симфоническим произведениям.

ГЛАВА 14

Поздние квартеты

Итог, прорыв или послесловие?

Поставить этот вопрос по отношению к поздним квартетам Бетховена будет совсем не лишним, хотя ответ зависит прежде всего от пристрастий воспринимающего. Даже если бы сам композитор дал оценку этим предельно своеобразным сочинениям (как дал ее ранее «Торжественной мессе»), история всё равно бы расставила акценты по-своему — что, собственно, и случилось. Сложность проблемы состоит в том, что оценки менялись неоднократно, и хотя ныне поздние квартеты признаны шедеврами, опередившими свое время, взгляд на творчество Бетховена в целом сильно зависит от того, рассматриваются ли эти квартеты как финальный взлет его гения или как чрезвычайно смелый, но обособленный эксперимент (вроде открытой Н. И. Лобачевским примерно в те же годы неевклидовой геометрии, не понятой никем из современников) — или же, наконец, как подробный эпилог, полный философских раздумий, поэтических наитий и лирических откровений, но уже не содержащий новых «сюжетов» и потому как бы не обязательный для непременно прочтения (закрывают же многие читатели последний том «Войны и мира», не погружаясь в многословные толстовские рассуждения о смысле истории).

Расхождения в оценке поздних квартетов порождают совсем разные образы Бетховена-художника. Кульминацией образа Бетховена как борца «прометеевского» склада становится Девятая симфония; образа Бетховена как философа, проповедника и лирика — столь дорогая его собственному сердцу «Торжественная месса» или последние сонаты. Квартеты же, содержа в себе и «прометеевские», и «сократические» мотивы, увенчивают развитие образа Бетховена как художника провидческо-авангардного типа, способного на любые дерзания и генерирующего столь смелые идеи, что адекватно воспринять их оказались способными лишь музыканты XX века¹.

Без понимания поздних квартетов представление о творчестве Бетховена не может быть ни полным, ни достоверным, и уже в силу этого они — заведомо не просто эпилог, при том, что в их художественной ткани содержится огромное количество намеков на уже созданное и пережитое. Интерконтекстуальность этой музыки превышает все существовавшие до той поры пределы, что придает ей гипнотическую силу воздействия на слух и воображение.

¹ О влиянии поздних квартетов на музыку Б. Бартока, П. Хиндемита и Д. Шостаковича подробно писала Н. С. Николаева (см.: Николаева 1974).

МУЗЫКАНТ И КОММЕРСАНТ

Потребность вернуться после многолетнего перерыва к жанру струнного квартета возникла у Бетховена задолго до того, как он вплотную приступил к работе над будущим Квartetом ор. 127, и носила почти иррациональный характер. У него не имелось конкретного заказа, и он не рассчитывал ни на каких определенных исполнителей — просто около 1822 года ему почему-то вновь захотелось писать квартеты. В письме от 20 декабря 1822 года к лейпцигскому издателю Карлу Фридриху Петерсу (1779–1827) композитор признавался, что, если бы финансовые обстоятельства позволяли, он бы «ничего не писал бы, кроме опер, симфоний, церковной музыки и — в крайнем случае — квартетов»². Таким образом, квартет в 1820-е годы почти сравнялся у него по значимости с крупнейшими жанрами вокальной и инструментальной музыки.

Переписка с Петерсом началась летом 1822 года, и вопрос о предполагаемом струнном квартете (или квартетах) оказался настолько важным и болезненным для обеих сторон, что, возможно, именно он привел к последующему разрыву едва завязавшихся отношений. Петерс еще в 1814 году приобрел давно существовавшее в Лейпциге нотное издательство Ф. А. Хофмейстера и А. Кюнеля, публиковавшее многие сочинения Бетховена, и некоторое время ограничивался законными перепечатками с имевшихся в издательстве досок. Обнаружив, что эти произведения имеют неплохой спрос, он решил обратиться к композитору за новыми пьесами, предпочитая начать с небольших и нетрудных. С коммерческой точки зрения эта осторожность была понятной и разумной, но Бетховен рассчитывал совсем на другое.

Петерс считал слишком высоким гонорар, запрошенный Бетховеном за будущие квартеты, и был столь неделикатен, что осмелился не только поместить его имя в один ряд с именами других композиторов («...в этом году мне предстоит напечатать четыре новых квартета Шпора, один — Б. Ромберга и один — Роде, и всё это прекрасные и превосходные произведения»), но и прочесть Бетховену небольшое наставление о том, каким должен быть предполагаемый квартет: «Не делайте его слишком трудным, чтобы он мог порадовать умелых дилетантов, так как при нынешних испорченных вкусах нужно вновь прививать хороший вкус любителям при помощи не слишком трудных, а скорее приятных произведений хороших авторов. Создавая чересчур трудные произведения, крупные авторы частенько открывают дорогу поверхностным сочинителям, потому что любители пугаются трудного и берутся за легкое, но плохое. <...> Как издатель, я часто наблюдал подобное, и очень многие жалуются, что предпочли бы произведения великих мастеров, если бы их не отпугивало обилие трудностей»³.

Читая ныне эту переписку, трудно воздержаться от искушения встать на точку зрения Бетховена и возмутиться недальновидностью и бестактностью издателя («Вы сами никогда не знаете, чего Вы хотите», — едко констатировал

² ПБ 3. № 1137.

³ Там же. С. 490, коммент. 3.

Бетховен, когда Петерс, доселе требовавший от него «простых» пьес, вдруг отказался печатать присланные для публикации «пустячки» — Багатели оп. 119 и военные марши⁴). Но эта же переписка дает нам отчетливую картину тогдашней ситуации. В посленаполеоновскую эпоху искусство стало распространяться в широких кругах общества, одновременно утратив серьезную финансовую и моральную поддержку аристократии (исключения, конечно, были, но уже не они задавали тон: эпоха Лихновских и Лобковицев ушла в прошлое). Издатель — не меценат, его забота — не собственное удовольствие, а прибыль. Добиться же прибыли можно было, лишь идя навстречу господствующим запросам. Они, кстати, вовсе не отличались тогда вопиющей сниженностью критериев; все-таки до эпохи подлинно массовой культуры было еще далеко, и в «серийной» продукции 1820-х годов редко можно встретить что-нибудь действительно пошлое или вопиюще безграмотное. Все эти песенки, вальсики, бравурные пьески, сонатины, вариации писались в полном согласии с законами добротного ремесла и относились к категории «милого», «приятного», «уютного» — того, что позднее было названо словом «бидермейер». Петерсу, видимо, казалось, что, если такой великий мастер, как Бетховен, снизойдет до законных потребностей простых любителей музыки, искусство от этого только выиграет.

Чрезвычайно показательно возражение Бетховена, в котором тот защищает свое право на исключительность: «...как раз за сочинения такого рода мне платят самые высокие гонорары, причем — почти не могу удержаться от того, чтобы сказать это, — вопреки достойному презрения дешевому вкусу большинства, зачастую стоящему в мире искусства несоизмеримо ниже индивидуального вкуса»⁵.

Переписка с Петерсом некоторое время еще продолжалась, но, видимо, Бетховен решил ничего больше ему не посылать, а издатель через некоторое время вернул ему те «легкие» пьесы, которых сперва домогался.

Н. Б. ГОЛИЦЫН

И как раз в том же самом 1822 году нашелся человек, позиция которого полностью отвечала самым заветным пожеланиям Бетховена. Словно бы подтверждая правоту Бетховена в споре с Петерсом, русский князь Николай Борисович Голицын написал композитору следующее письмо, датированное 9 ноября 1822 года:

Милостивый государь!

Будучи столь же страстным любителем музыки, сколь и большим почитателем Вашего таланта, я позволяю себе написать Вам, чтобы спросить Вас, не согласитесь ли Вы сочинить один, два или три новых квартета, которые мне доставило бы удовольствие оплатить так, как Вы назначите. Я с признательностью приму посвящение. Будьте добры дать мне знать, какому банкиру

⁴ Письмо от 17 июля 1823 года (BG. № 1705).

⁵ Письмо от 6 июля 1822 (BG. № 1115).

я должен адресовать сумму, которую Вы пожелаете получить. Инструмент, на котором я играю — виолончель. Я жду Вашего ответа с самым живым нетерпением. Будьте добры написать мне по следующему адресу:

Князю Николаю Голицыну в С.-Петербург через банкиров господ Штиглиц и К⁶. Прошу Вас принять уверения в моем глубоком восхищении и высоком уважении.

Князь Николай Голицын⁷.

Бетховен, радостно откликнувшись на это подчеркнуто почтительное и щедрое предложение, смог реально осуществить его отнюдь не скоро: в 1822 году он был еще занят завершением «Торжественной мессы», Вариаций ор. 120 и созданием Девятой симфонии. Голицын получил первый из обещанных квартетов лишь в апреле 1825 года. Зато потом квартеты полились из-под пера композитора один за другим, уже независимо от голицынского заказа.

Поскольку общепринятая порядковая и опусная нумерация последних квартетов не соответствует порядку их написания, приведем таблицу, проясняющую всю эту хронологию.

опус	тональность	№	Время создания	Издание
127	Es-dur	12	1822 — март 1825	июнь 1826 Майнц, «Шотт»
132	a-moll	15	конец 1824 — июль 1825	сентябрь 1827 Берлин и Париж, А. М. и М. Шлезингеры
130	B-dur	13	август — ноябрь 1825 (с финалом — фугой); новый финал написан осенью 1826	май 1827 Вена, М. Артариа
133 «Большая фуга»	B-dur	[17] ¹	лето — осень 1825, первоначально в качестве финала Квартета ор. 130	май 1827 Вена, М. Артариа
131	cis-moll	14	конец 1825 — лето 1826	июнь 1827 Майнц, «Шотт»
135	F-dur	16	июль — октябрь 1826	сентябрь 1827 Берлин — Париж, А. М. и М. Шлезингеры

«Голицынскими» являлись только Квартеты ор. 127, 132 и 130; два последних, ор. 131 и ор. 135, возникли по собственной инициативе и были посвящены другим людям в связи с особыми обстоятельствами лета 1826 года (об этом будет сказано в свое время).

⁶ Барон Людвиг фон Штиглиц (1778–1843) основал в Петербурге торговый дом и банк, существовавший до 1863 года. Славился также как меценат.

⁷ Переписка Бетховена с Голицыным, которая велась преимущественно на французском языке, цитируется здесь и далее по моему полному русскому переводу (см.: Кириллина 2002. С. 147). Оригинал данного письма см: BG. № 1508.

⁸ Большая фуга не всегда нумеруется отдельно.

Стало быть, брошенный Шиндлером Голицыну упрек в том, что его заказ якобы отвлек Бетховена от намечавшейся работы над другими, более значительными произведениями (Десятой симфонией, Реквиемом, оперой «Фауст»), следует признать пристрастным и несправедливым. Бетховен хотел писать именно квартеты, и он сознательно посвятил им последние годы своей жизни, хотя интуитивно предчувствовал, что может больше ничего не успеть.

В том, что создание поздних квартетов, как ранее и создание Квартетов ор. 59, оказалось связанным с именем очередного русского мецената, можно усматривать как игру случая, так и определенную закономерность. После А. К. Разумовского никто из венских меценатов не заказывал Бетховену квартетов (посвящение ор. 95 барону Цмескалю было чисто дружеским жестом). Видимо, в 1820-х годах лишь богатый русский барин мог позволить себе такую прихоть — связаться с непредсказуемым Бетховеном и предложить немалые деньги за еще не написанные произведения, которые, возможно, никто не в силах будет ни сыграть, ни просто разобрать, не говоря уже о том, чтобы получить от них удовольствие (а именно эти риски так отпугивали поначалу издателей вроде Петерса). Уже одно это обстоятельство заставляет внимательно приглядеться к личности заказчика и попробовать по-новому взглянуть на взаимоотношения Бетховена и Голицына, о которых написано довольно много, но не всегда с должной заботой об исторической справедливости.

Николай Борисович Голицын (1794–1866) принадлежал к чрезвычайно разветвленному княжескому роду, представители которого начиная с петровской эпохи играли важную роль в русской политической, общественной и культурной жизни. Многие Голицыны являлись полководцами и влиятельными государственными деятелями. «Его брат — министр духовных дел в Петербурге, другой брат — губернатор Москвы»⁹, — сообщал зимой 1825 года в 83 разговорной тетради племянник Бетховена Карл, хотя это не соответствовало действительности: ни занимавший до 1824 года важные государственные должности Александр Николаевич Голицын (1773–1844), ни ставший в 1821 году московским генерал-губернатором Дмитрий Владимирович Голицын (1771–1844) не были ни братьями, ни даже близкими родственниками Николая Борисовича¹⁰.

Откуда мог молодой Голицын узнать музыку Бетховена? Сочинитель исторического романа мог бы соблазниться гипотезой о том, что, находясь в Вене совсем еще мальчиком, в 1802–1806 годах, Голицын слышал произведения своего кумира, и они уже тогда запали ему в душу. Но, скорее всего, интерес к музыке Бетховена возник позже, когда художественные пристрастия юного князя четко сформировались. Обучаясь до 1810 года в петербургском Пажеском корпусе, Голицын вряд ли имел возможность подробно познакомиться с творчеством Бетховена: иностранные ноты попадали в Россию очень выборочно, хотя совсем неизвестным имя композитора не было (в концертных

⁹ ВKh 7. S. 110.

¹⁰ Генеалогия и семейные связи князей Голицыных прослежены в книге одного из представителей этого рода, Н. Н. Голицына (1836–1893). См.: Голицын 1892, т. 1.



Н. Б. Голицын

афишах оно начало фигурировать еще с 1803 года). Как и все дворяне того времени, Голицын обучался музыке; его любимым инструментом стала виолончель, на которой он играл совершенно мастерски.

Военные походы русской армии 1812–1815 годов, в которых молодой Голицын принимал деятельное участие (за доблесть он был награжден двумя орденами и шпагой с золотым эфесом), не только подарили ему бесценный жизненный опыт, но и позволили ближе познакомиться с европейской культурой, в том числе музыкальной. В итоге, как верно заметил Ю. С. Горяйнов, «вернувшись в Петербург в канун 1820-го года, блестяще образованный офицер, тонкий ценитель искусств,

прекрасный музыкант Голицын входит в среду цвета русской интеллигенции, а его дом становится одним из центров культуры русской столицы»¹¹.

Этот «цвет русской интеллигенции» концентрировался не только вокруг поэтов и поэзии. Музыка также занимала умы лучших людей эпохи, которую мы называем пушкинской, но которая была в Западной Европе еще и бетховенской.

Как ни странно, именно в Петербурге, где о Бетховене мало кто знал и где его музыка в публичных концертах звучала очень редко, в 1820-х годах сложился чуть ли не культ этой трудной и «вычурной» музыки. К ее поклонникам в первую очередь принадлежали графы Виельгорские, братья Михаил Юрьевич (1788–1856) и Матвей Юрьевич (1794–1866)¹². Они оба ценили серьезную музыку, прежде всего немецкую, затем также русскую (Матвей Виельгорский был приятелем Глинки). Михаил с детства играл на скрипке и фортепиано, пел и сочинял музыку и стихи, Матвей же был выдающимся виолончелистом совсем не дилетантского уровня, учеником Бернгарда Ромберга (еще одно пересечение с Бетховеном: Ромберг, как мы помним, был сослуживцем Бетховена по боннской капелле). Осенью 1808 года братья, совершавшие образовательное путешествие по Европе, оказались в Вене, где познакомились с Бетховеном. Двадцатилетний Михаил Юрьевич присутствовал на концерте 22 декабря 1808 года, где впервые исполнялись Пятая и Шестая симфонии, и так горячо аплодировал, что удостоился отдельного поклона со стороны композитора. Виельгорский виделся с Бетховеном также в салоне графини Марии Элеоноры Фукс, где юный граф ловил каждое слово Бетховена и восторженно внимал его импровизациям¹³.

¹¹ Горяйнов 1993. С. 8.

¹² В семье имелись еще три брата, Александр, Иосиф и Георгий — также весьма одаренные и неординарные люди, однако о них мы здесь говорить не будем.

¹³ Об этом факте упоминал А. Н. Серов в своем дополнении к некрологу Виельгорского — по-видимому, с ранее слышанных слов самого Виельгорского (см.: ПБ 3.

После скандальной тайной женитьбы графа на принцессе Луизе Бирон, сестре его недавно умершей супруги, Михаил Виельгорский был отправлен в ссылку в Фатеевку — имение Биронов в Курской губернии. Там он прожил с 1818 по 1823 годы, утешаясь, помимо прочего, музыкой. В исполнении крепостного оркестра в Фатеевке можно было услышать первые семь симфоний Бетховена, увертюру «Эгмонт», несколько концертов, фрагменты из «Христа на Масличной горе» и даже «Битву при Виттории»¹⁴. Многие из этих произведений, прежде всего симфонии, исполнялись в Фатеевке раньше, чем в обеих русских столицах; это говорит о том, что граф сохранил связи с венскими музыкальными и издательскими кругами. Вернувшись в 1826 году в Петербург, Виельгорский продолжал устраивать у себя концерты, привлекавшие новизной и незаурядностью программ.

Благодаря Михаилу Виельгорскому в Россию попала впоследствии и книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы, хранящаяся ныне в Музее музыкального искусства имени М. И. Глинки в Москве и опубликованная в 1962 году Н. Л. Фишманом с полной расшифровкой и подробными комментариями. По мнению исследователя, эта книга могла быть приобретена или получена Виельгорским в дар от кого-то из знакомых музыкантов — скорее всего между 1853 и 1856 годами¹⁵.

Разумеется, посетители салонов Виельгорских составляли довольно узкий круг высокообразованных ценителей искусства. Однако более широкие слои русской публики также понемногу осваивались с музыкой Бетховена. Первое упоминание о публичном исполнении в Москве бетховенских произведений относится к 1803 году.

Весьма значительным событием стала русская премьера 21 марта 1813 года оратории «Христос на Масличной горе» в концерте Петербургского филармонического общества (хотя успех первого исполнения был скромным, оратория звучала здесь в 1814, 1817, 1819, 1820 и 1830 годах — то есть все-таки стала репертуарным произведением). Столичная публика была знакома также с некоторыми симфониями Бетховена (какими именно, по газетным анонсам сказать трудно, однако известно, что Девятая прозвучала в Петербурге лишь в 1836 году), с имевшей шумный успех во всей Европе «Битвой при Виттории» (1820 — исполнение в Петербурге, 1822 — в Москве), с Фантазией для фортепиано, хора и оркестра (Петербург, 1813 и 1822) и с некоторыми другими

№ 420-а, коммент. 1). Опубликовано лишь в 1983 году единственное сохранившееся письмо Бетховена к графине Фукс от января 1813 года косвенно подтверждает это знакомство: хотя о Виельгорском в письме ничего не говорится, до публикации этого документа о дружеских отношениях композитора с графиней было известно только из упомянутого сообщения Серова. Графиня Фукс, в девичестве Галленберг, была сестрой популярного балетного композитора Роберта Галленберга, за которого в 1803 году вышла замуж Джульетта Гвичарди. Отношения Бетховена с Галленбергом по понятным причинам не отличались теплотой, но, видимо, к его сестре он испытывал искреннюю симпатию.

¹⁴ См., в частности: Фишман 1962. Исследование. С. 17 (хронологическая таблица бетховенского репертуара концертов в Фатеевке); Щербакова 1990. С. 30, 39.

¹⁵ Фишман 1962. Исследование. С. 20.

произведениями. Фрейлина А. О. Смирнова-Россет в своих мемуарах неоднократно упоминала о том, что при русском дворе 1820-х годов звучала камерная и фортепианная музыка Бетховена¹⁶.

Свою лепту в укрепление этого интереса внесли и музыканты, лично знавшие Бетховена и гастролировавшие либо жившие в России в первой трети XIX века. Их было немало. И если, допустим, закончивший свои дни в Петербурге Даниэль Штейбельт вряд ли мог высказать что-то лестное по адресу своего бывшего соперника, то трудно себе представить, что о Бетховене совсем не говорили и совсем не играли его музыки столь близкие ему люди, как уже упоминавшийся Бернгард Ромберг (работал в России между 1806 и 1815 годами), Фердинанд Рис (гастролировал в Киеве, Москве и Петербурге в 1812), Франц Олива (в 1825–1842 преподавал немецкий язык в Царскосельском лицее; Олива не был профессиональным музыкантом, но неплохо играл на фортепиано), Игнац Шуппанциг (выступал в России в 1816–1823 годах). Поскольку круг русских меценатов и высокообразованных дилетантов был довольно узким, разумно предположить, что никто из значительных приезжих музыкантов не был упущен из виду, а поскольку, как мы могли убедиться, вкусы элиты были весьма взыскательными, вряд ли творчество Бетховена оставалось «фигурой умолчания» при разговоре о музыкальных новинках и современных тенденциях развития различных жанров.

Так или иначе, именно к началу 1820-х годов в Петербурге сложилось представление о Бетховене как о самом великом, пусть и чрезвычайно сложном для понимания, современном композиторе. Поэтому князь Голицын был не совсем одиноким в своих незаурядных художественных пристрастиях. Достоверно известно, что в ближайший круг музыкального общения Голицына входил Карл Трауготт Цейнер — пианист и композитор, знакомый с Бетховеном лично и высоко ценивший его музыку; Бетховен также отзывался о Цейнере с уважением¹⁷.

Заказ Голицына вызвал довольно обширную переписку с Бетховеном. Ныне известно о существовании 31 письма от обоих корреспондентов, причем сохранилось всего 5 писем Бетховена, помимо которых имелось еще как минимум 6 утраченных писем (возможно, их было больше). О том, что эти письма были отправлены, свидетельствуют упоминания о них как в ответных посланиях Голицына (благодаря этому иногда известны и дата, и общее содержание письма), так и реплики либо черновики в разговорных тетрадях (чистовые варианты текстов обычно составлял на французском языке племянник

¹⁶ Смирнова-Россет 1990. С. 103–104, 115, 122. Она же упоминает о том, что Пушкин «всегда посещал» концерты Филармонического общества, где играли Реквием Моцарта, «Сотворение мира» Гайдна, симфонии Бетховена, — «одним словом, серьезную немецкую музыку» (Там же. С. 291).

¹⁷ Цейнер жил в Петербурге с 1805 года — следовательно, он мог познакомиться с Бетховеном лишь до этого. О Цейнере говорится в переписке Голицына и Бетховена. См.: Кирилина 2002. С. 153–154 (письмо Голицына от 29 ноября 1823 года) и с. 167–169 (письмо Бетховена от начала июля 1825 года).

Карл, поскольку Голицын не знал немецкого, а Бетховен владел французским не безупречно).

Читая эти тексты, можно с полным правом утверждать, что ни один из прежних меценатов Бетховена не писал ему столь проникновенных и нетривиальных по стилю и содержанию писем. Едва ли не впервые в жизни композитор встретил знатного почитателя, который не считал необходимым соблюдать дистанцию отчужденности, диктуемую различием в общественном положении. И поначалу Бетховен также отвечал князю доверительно и открыто, делясь с ним своими мыслями об искусстве и различными житейскими соображениями.

Однако и эти почти задушевные отношения начали постепенно омрачаться взаимными сомнениями и подозрениями. Вина за это, нужно признать, лежала во многом на Бетховене. Он уже не мог избавиться от своего давнишнего недоверия к знатым меценатам (ранее он в сердцах называл их «светской чернью» и «титулованной сволочью»), которые неоднократно пытались поставить его на место или нарушали взятые на себя денежные обязательства.

Между тем Голицын предоставил ему беспрецедентно благоприятные условия: заказ не был привязан ни к какому точному сроку; сумму гонорара определял автор; вопреки обычным правилам того времени, Голицын благородно отказывался от права эксклюзивного годичного пользования квартетами, разрешив Бетховену сразу же исполнять и издавать их. В результате же, например, Квартет ор. 132 был исполнен в Вене раньше, чем Голицын получил рукопись — и князь не выразил протеста, лишь мягко написав: «В лейпцигской музыкальной газете я прочел, что Ваш новый квартет в A-moll был исполнен в Вене. Мне не терпится познакомиться с этим новым шедевром, который я прошу прислать мне не откладывая по почте, так же как и предыдущий»¹⁸.

Попутно Голицын принял и щедро оплатил посвящение Увертюры ор. 124, которую вовсе не заказывал, а также подписался на экземпляр «Торжественной мессы» и, как уже упоминалось в предыдущей главе, устроил ее премьеру в Петербурге. Все эти поступки мог совершить только человек благородный, бескорыстный и искренне желавший помочь композитору, сетовавшему на равнодушие венской публики к его музыке. Поэтому обвинительный уклон в адрес Голицына, преобладающий в западной бетховенистике начиная с Шиндлера и Тейера, кажется крайне односторонним и несправедливым. Разорение князя в 1826 году привело к тому, что гонорар в 125 дукатов за последний из посвященных ему квартетов оказался, по-видимому, невыплаченным (получения этих денег от сына Голицына, Юрия Николаевича, добились вдова племянника Карла — Каролина ван Бетховен). Однако денежные расчеты Бетховена с Голицыным были настолько запутанными, что, как замечал Л. С. Гинзбург, на самом деле в совокупности Бетховен и его наследники получили от

¹⁸ Там же. С. 171–172. (Письмо от 14 января 1826 года).

Голицына и его сына Юрия даже больше, чем поначалу было условлено¹⁹. Во всяком случае, как мне кажется, на весах истории заслуги Голицына в качестве мецената и пропагандиста музыки Бетховена ощутимо перевешивают коммерческие нюансы их взаимоотношений. Ведь премьеру «Торжественной мессы» не удалось организовать ни один из западноевропейских монархов и князей, подписавшихся на копию партитуры, в том числе эрцгерцог Рудольф, которому Месса, собственно, предназначалась и была посвящена.

Что касается квартетов, то цитировавшаяся выше полемика Бетховена с Петерсом — лучшее подтверждение того, что заказ Голицына оказался чрезвычайно своевременным и полностью отвечал внутренней потребности композитора. В сущности, благодаря Голицыну удалось переломить ситуацию: после того, как были написаны Квартеты ор. 127 и ор. 132, Бетховену уже не пришлось уговаривать издателей взять его новые квартеты — напротив, венские и зарубежные издатели едва ли не сражались за право опубликовать их, предлагая более выгодные условия, так что в итоге ни одна фирма не получила прав на всю серию.

ПОЗДНИЕ КВАРТЕТЫ В РОССИИ

С Россией во многом оказалась связанной и история рецепции поздних квартетов — история, конечно, сильно мифологизированная, однако способствовавшая популяризации этой заведомо не рассчитанной на популярность музыки.

Начало дискуссии о поздних квартетах положил, безусловно, сам Голицын, привлечший для их исполнения в своем доме лучшие исполнительские силы и самую искушенную аудиторию. Так, из писем Голицына мы знаем, что в исполнении Квартета ор. 127 участвовал выдающийся польский скрипач Кароль (Карл) Липиньский (1790–1861)²⁰. Несомненно, такие концерты должны были обсуждаться в среде профессионалов и заинтересованных любителей.

В 1830 году в петербургском альманахе «Северные цветы на 1831 год» была опубликована новелла «Последний квартет Бетховена». Хотя ее автор укрылся за таинственной монограммой «Ъ.Ъ.Й», в литературных кругах знали, что рассказ принадлежал перу князя Владимира Федоровича Одоевского (1803–1869) — писателя и меломана, игравшего на фортепиано и органе, сочинявшего музыку и тонко судившего о ней. Эта новелла была замечена Пушкиным и удостоилась его похвалы. В 1844 году Одоевский издал свой философский роман «Русские ночи», в текст которого вошли и «Последний квартет Бетховена», и написанная чуть позже новелла «Себастьян Бах».

Впоследствии Одоевского иногда упрекали в том, что в его рассказе о последних днях жизни Бетховена факты трактованы абсолютно произвольно и не имеют ничего общего с реальностью. В новелле Бетховен представлен

¹⁹ Гинзбург 1972. С. 233; TDR V. S. 576–577.

²⁰ Кириллина 2002. С. 166. (Письмо от 21 июня 1825 года).

нищим, полубезумным больным стариком, одержимым странными фантазиями о небывалой симфонии с 12-ю литаврами (!) и брошенным всеми, кроме верной ученицы Луизы (заметим, дамы с таким именем в его личной жизни никогда не было). Музыканты, репетирующие последний квартет композитора, воспринимают эту причудливую музыку как внушающий жалость бред сумасшедшего, а кончина Бетховена не производит никакого впечатления на венский свет, продолжающий беспечно развлекаться и веселиться.

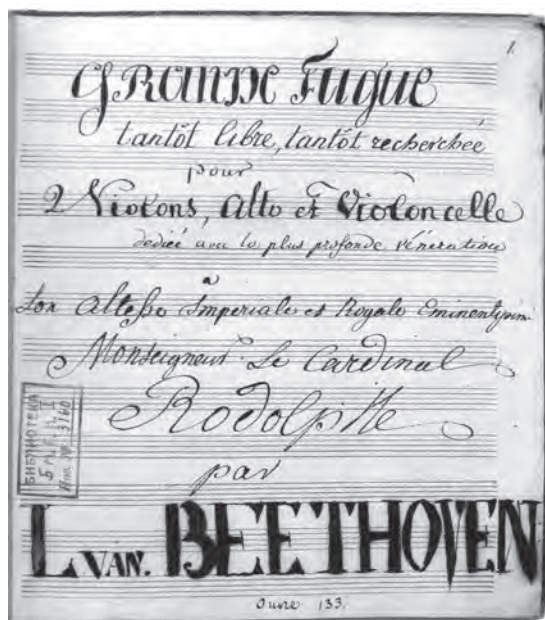
В тексте Одоевского зафиксирован сугубо романтический взгляд на проблему взаимоотношений художника и общества, очень близкий тому, что высказал Пушкин в своей маленькой трагедии «Моцарт и Сальери» (которая так же далека от исторической достоверности, как новелла Одоевского). Истинный гений всегда непонятен обывателям, он всегда опережает свое время, однако за великие прозрения ему приходится платить собственным счастьем и жизнью: такова цена бессмертия.

Нет нужды объяснять, что по новелле Одоевского нельзя составить сколько-нибудь достоверного представления о личности и биографии композитора: Бетховен в последние годы жизни был одинок скорее духовно, чем физически, и никто из окружающих не считал его безумным — разве что несколько эксцентричным, а огромная многотысячная процессия, сопровождавшая его похороны, никак не могла остаться незамеченной даже для людей, абсолютно равнодушных к музыке. Да и настоящий последний квартет Бетховена (ор. 135, F-dur) — произведение довольно скромное по сравнению с тремя «голицынскими» квартетами — вряд ли годился на роль прообраза «произведения будущего». Может быть, Одоевский подразумевал Квартет ор. 131, действительно чрезвычайно странный и трудный? Ведь его премьера, намечавшаяся на осень 1826 года, так и не состоялась — либо потому, что члены ансамбля Шуппанцига решили не играть произведение в отсутствие композитора, который вернулся в Вену лишь в начале декабря, причем тяжело больным — либо потому, что квартет был сочтен совсем непонятным.

Мне думается, что критика в адрес Одоевского не совсем правомерна. Ведь в 1830 году, когда создавалась новелла, не существовало ни одного источника, откуда автор мог бы почерпнуть достоверные сведения о жизни Бетховена. Поэтому Одоевский вполне мог дать волю собственной фантазии, основываясь на весьма обрывочных сведениях и на собственных ощущениях от бетховенской музыки, которую он хорошо знал (в Отделе редких книг и рукописей Библиотеки Московской консерватории хранятся ноты из коллекции Одоевского — в том числе большое количество первых изданий произведений



В. Ф. Одоевский



Титульный лист рукописной копии партитуры «Большой фуги» ор. 133

Бетховена, включая четырехручные переложения Квартетов ор. 127, 132 и 135)²¹.

Небольшая новелла Одовского стала, по сути, первым в России самостоятельным и оригинальным литературным (а отчасти и музыковедческим) текстом, посвященным Бетховену, и хотя этот опыт не претендовал ни на какую научность, именно с него следует начинать историю отечественной бетховенианы.

Почти одновременно, то есть в 1830–40-х годах, началась и история музыкального осмысления и усвоения поздних квартетов в России. Помимо кружка Голицына, квартетами интересовались профессионалы и ис-

кушенные дилетанты в Петербурге и Москве. Похоже, что русских любителей камерной музыки неудержимо притягивало именно то, что выглядело самым сложным, вычурным, непонятым (так, в собрании рукописных копий конца 1820-х годов, хранящихся в Библиотеке Московской консерватории, наиболее тщательно выполнена и красиво переплетена партитура наитруднейшей Большой фуги ор. 133 — не исключено, что эти ноты могли принадлежать А. А. Алябьеву)²².

В Петербурге поздние квартеты игрались кружком А. Ф. Львова; в их исполнении участвовал уже упоминавшийся К. Липиньский; на некоторых вечерах присутствовал М. И. Глинка. Наконец, во второй половине XIX века квартеты Бетховена, в том числе поздние, стали предметом пристального интереса балакиревского кружка: они исполнялись на рояле и тщательно разбирались на собраниях «Могучей кучки», отдельные части перекладывались для фортепиано Балакиревым и Мусоргским; Балакирев собирался сделать оркестровку Квартета ор. 130 (в Петербурге хранится печатная партитура квартета с рукописными пометами Балакирева)²³.

Поэтому, хотя в поздних квартетах, в отличие от Квартетов ор. 59, нет никаких отсылок к русскому фольклору, они также в какой-то мере могут считаться «русскими» в силу своей изначальной и в дальнейшем лишь укреплявшейся связи с русской музыкальной культурой — связи, осуществлявшейся не на уровне цитат, а на уровне глубинных духовных созвучий, отнюдь не обя-

²¹ Брежнева — Кириллина 2008. С. 118, 120, 121.

²² Там же. С. 55. См. также последнюю иллюстрацию в альбоме.

²³ Там же. С. 119. РНБ. Ф. 41, оп. 1, № 268.

зательно реализовывавшихся через непосредственное влияние. Одоевский, Алябьев, Глинка, композиторы «Могучей кучки», Чайковский, Танеев — все они знали, а подчас и тщательно изучали поздние квартеты, и, хотя вовсе не пытались им подражать, это знание не могло не сказаться на их собственном творческом опыте.

ИСПОЛНЕНИЯ ПОЗДНИХ КВАРТЕТОВ СОВРЕМЕННОКАМИ

Представление о том, что поздние квартеты Бетховена оказались не принятыми и не оцененными его венскими современниками, в какой-то мере истинно, если мерить критериями глубинного постижения — но в то же время оно истинно не до конца, поскольку квартеты возбуждали немалый интерес и отнюдь не были погребены в архиве их автора. Издатели, начавшие тогда обращаться к Бетховену по поводу публикации квартетов, могли руководствоваться соображениями престижа и ради этого мириться с ожидаемыми убытками, но ведь исполнители, которым была небезразлична мгновенная реакция аудитории, также рвались играть квартеты, порою оспаривая друг у друга право премьеры. В Вене Бетховен мог выбирать между тремя превосходными ансамблями: Игнаца Шуппанцига, Йозефа Михаэля Бёма и Йозефа Майзедера.

При жизни автора не звучали только Квартеты ор. 131 и ор. 135, сочиненные в 1826 году; все остальные были сыграны на публике более чем по одному разу, а наиболее классичный и законченный ранее других Квартет ор. 127 успел даже завоевать некоторую популярность (9 упомянутых в прессе прижизненных исполнений в Вене и Берлине).

Приведем данные о первых исполнениях поздних квартетов, дабы развеять миф о полном равнодушии к ним современников композитора. В таблице не указаны исполнения Квартетов ор. 127, 132 и 130 в доме Голицына, поскольку не известны ни точные даты, ни количество проигрываний (однако, судя по письмам Голицына к Бетховену, квартеты старательно разучивались и звучали неоднократно). Кроме того, голицынские исполнения были сугубо приватными, а венские и берлинские — по большей части публичными (то есть происходили в рамках платных концертов).

Опус	Кол-во исполне- ний	Даты; исполнители; реакция слушателей и прессы	Источник сведений и цитат
127	1.	06.03.1825, квартетный абонемент И. Шуппанцига. По отзывам присутствовавших, исполнение было неудачным.	BKh 7. S. 392, Anmerkung. 409
	2.	ок. 18.03.1825 или 23.03.1825, в частном кругу, квартет Й. М. Бёма	Ibid. S. 395, Anmerkung. 437

Опус	Кол-во исполнений	Даты; исполнители; реакция слушателей и прессы	Источник сведений и цитат
	3.	07.04.1825, Й. М. Бём, подписной концерт-академия. Положительная рецензия в венской «Abendzeitung» от 28.06.1825: «Наш мастер Бетховен сочинил новый струнный квартет, который сперва был исполнен в квартетном абонементе Шуппанцига, а затем Бёмом перед частным кругом известных знатоков музыки. Это одно из самых выдающихся творений великого мастера оказалось при первом прослушивании не всем понятным, и по этой причине артисты сыграли его 2 раза подряд, но он разработан с такой гениальностью, что у слушателей дух захватывает».	BKh 7. S. 397, Anmerkung. 459
	4.	15.04.1825, дом военного советника И. Дембшера, квартет Й. Майзедера	Ibid. S. 396, Anmerkung. 458
	5.	Конец апреля (ок. 29) 1825, там же, еще одно исполнение тем же составом.	Ibid. S. 402, Anmerkung. 519
	6.	29.01.1826, квартетный абонемент Шуппанцига.	BKh 8. S. 398, Anmerkung. 737
	7.	Январь 1826 — предположительно еще раз в доме Дембшера квартетом Майзедера	BKh 9. S. 404, Anmerkung. 641
	8.	26.02.1826 — вероятно, в квартетном абонементе Шуппанцига.	BKh 10. S. 402, Anmerkung. 836
	9.	14.03.1827, Берлин, квартет К. Мёзера ²⁴ (рецензия местной газеты от 17.03.1827).	Kropfinger 1980. S. 360
132	1.	09.09.1825, в венской гостинице «У дикаря», квартет Шуппанцига, для издателя М. Шлезингера в кругу специально приглашенных гостей (присутствовал также английский дирижер Дж. Т. Сمارт).	BKh 8. S. 361, Anmerkung. 314
	2.	11.09.1825, там же, квартет Шуппанцига. Среди слушателей: М. Шлезингер, К. Черни, аббат М. Штадлер.	Ibid. S. 368, Anmerkung. 368
	3.	06.11.1825 — первое публичное исполнение в бенефисном концерте Й. Линке (квартет Шуппанцига); судя по более позднему отклику (см. ниже), публика не поняла произведения и осталась равнодушной.	Ibid. S. 347, Anmerkung. 180
	4.	20.11.1825, абонементный концерт Шуппанцига. Рецензия AMZ от 21.12.1825: «На сей раз он был лучше понят и несравненно теплее принят».	Ibid. S. 378, Anmerkung. 497

Опус	Кол-во исполне-ний	Даты; исполнители; реакция слушателей и прессы	Источник сведений и цитат
	5.	Начало февраля 1826, Й. Майзедек, в доме Дембшера.	BKh 9. S. 345, Anmerkung. 71
	6.	16.04.1828, Берлин, К. Мёзер. Рецензия в «Haude- und Spenersche Zeitung» от 19.04.1828: «Страстно-мятущийся, слишком длинный и труднопонятный».	Kropfinger 1980, S. 360–361
130	1.	21.03.1826, абонементный концерт Шуппанцига (версия с финальной фугой).	BKh 8. S. 364, Anmerkung. 344
	2.	22.04.1827, в частном кругу, Й. Линке, с новым финалом	BKh 10. S. 395, Anmerkung. 737
131	–	Планировалось исполнение осенью 1826 года Шуппанцигом, которое не состоялось (возможно, из-за отсутствия в Вене Бетховена).	BKh 10. S. 372, Anmerkung. 456
	1.	1828, Хальберштадт, квартет Мюллера.	BISW 1994, B. 2, S. 317
135	1.	23.3.1828, Вена, зал Музыкального общества, концерт памяти Бетховена, организованный Й. Линке; исп., вероятно, квартет Й. Бёма.	KHV. S. 408

Стало быть, ситуация с востребованностью произведений, отмеченных «индивидуальным вкусом», во второй половине 1820-х годов явно изменилась: поздние квартеты обрели свою аудиторию — пусть весьма узкую, но ведь этот камерный жанр никогда и не был рассчитан на большие залы и массовую публику.

Думается, что немалую роль в этой перемене отношения к квартетам сыграл громкий общественный резонанс концерта-академии 7 мая 1824 года, вновь заставивший говорить о Бетховене как о самом великом из живущих композиторов (к началу же 1820-х годов у некоторых возникло ощущение, будто Бетховен «исписался и уже не создаст ничего значительного» — такие суждения прямым текстом приводил ему в разговорных тетрадах Шиндлер)²⁵. Симфония, даже не будучи понятой широкой публикой, произвела ошеломляющее впечатление, и Бетховена приветствовали беспрецедентной овацией.

В пользу Бетховена оказалась и новая конъюнктура в артистической среде: в 1823 году в Вену вернулся из России Игнац Шуппанциг, вновь собравший (в несколько ином составе) и возглавивший свой знаменитый струнный квартет. Кроме того, именно в эти годы в Вене и Берлине возникла традиция

²⁴ Мёзер Карл (1774–1851), скрипач, член королевского квартета, в котором некогда король Фридрих Вильгельм II играл партию виолончели. Около 1803-го Мёзер посетил Вену, где познакомился с Бетховеном. Именно Мёзер дирижировал берлинской премьерой Девятой симфонии 27 ноября 1826 года.

²⁵ BKh 5. S. 32. Тетрадь 50 от 20–25 декабря 1823 года.



Квартет И. Шуппанцига. Роспись в Камерном зале Городской филармонии Граца

квартетных абонементов (прежде музицирование такого рода было прерогативой аристократических или сугубо частных собраний). Регулярность концертов и заявленный с самого начала высокий художественный уровень репертуара требовали включения в программы, наряду с проверенными временем камерными ансамблями Моцарта, Гайдна и других признанных мастеров, новых и никем еще не игран-

ных (да и не доступных рядовым любителям) произведений²⁶. Следовательно, о полном отторжении исполнителями или публикой поздних квартетов Бетховена не могло быть и речи — эта музыка, судя по некоторым мемуарным свидетельствам и отзывам в прессе, привлекала и завораживала именно своей необычностью, хотя все были согласны в том, что постигнуть ее смысл весьма непросто.

«НЕ СТАНОВИСЬ ПЛЕМЯННИКОМ РАМО»...

Создание поздних квартетов переплеталось с различными событиями в частной жизни композитора, которые не могли не отозваться в музыке этих произведений. С определенной осторожностью можно даже усмотреть в некоторых квартетах отголоски автобиографизма — гораздо более явные, чем в поздних сонатах, Мессе или в Девятой симфонии. Однако, разумеется, квартеты нельзя приравнивать ни к летописи «трудов и дней» стареющего мастера, ни к его зашифрованному интимному дневнику — эта музыка не только о себе, но и обо всем на свете, и реальная биография художника составляет к ней контрастный контрапункт, а не смысловой комментарий и тем более не универсальный ключ.

Впрочем, знание того, что именно переживал при создании квартетов Бетховен, отнюдь не бесполезно для понимания их духа, тона и содержания.

Как уже говорилось, работа над квартетами протекала в 1825–1826 годах, когда здоровье Бетховена ощутимо ухудшилось. Зимой и ранней весной 1825 года он тяжело болел: желтуха (гепатит) протекала одновременно с острым воспалением глаз — конъюнктивитом. Эта двойная болезнь резко ослабила его жизненные силы, хотя не подорвала душевной стойкости.

В мае 1825 года, когда худшее было уже позади, но Бетховен был еще слаб, его навестил поэт Людвиг Рельштаб, запечатлевший в своих записках неожиданный образ бывшего «громовержца» как человека внутренне смягченного, философски настроенного, проникнутого печальной мудростью,

²⁶ Помимо квартетов Бетховена, ансамбль под руководством Шуппанцига исполнял Квартет a-moll и Октет Ф. Шуберта.

но несколько не склонного к пессимизму или мизантропии: «Я сидел рядом с больным и печальным страдальцем. <...> Черты его лица с первого взгляда казались малозначительными, а само лицо выглядело более мелким, чем я представлял себе по его изображениям, проникнутым ощущением мощной и гениальной дикости. Ничто не напоминало о резкости и стихийной необузданности, которая обычно придается его облику и которая так точно соответствует его сочинениям. Но почему вид Бетховена непременно должен был отражать его партитуры? <...> Его лицо источало печаль, страдание и доброту — но, повторяю, не было ни малейшего признака жесткости или властной дерзости, отличающих порывы его духа»²⁷. Поэт и композитор долго говорили, обсуждая самые разные темы, в том числе литературные. Вряд ли Рельштаб сумел сохранить в своей памяти всё сказанное тогда Бетховеном, но многое, видимо, он донес вполне адекватно.

В таких условиях возникал Квартет ор. 132 a-moll, I часть которого отмечена мрачными и болезненными переживаниями, а III часть имеет программный заголовок «*Священная благодарственная песнь выздоравливающего Божеству*» (о смысле этого заголовка — чуть далее, при анализе музыки квартета). Разумеется, пережитая композитором тяжелая болезнь не является программой этого квартета, и было бы предельно наивным выискивать в нем прямое отражение всех стадий развития недуга и постепенного выздоровления. Но жизненный опыт, связанный с переживаниями не столько физического, сколько духовного характера, в музыке ор. 132, несомненно, запечатлелся, и Бетховен хотел, чтобы слушатели об этом знали, коль скоро дал Adagio заглавие, проясняющее замысел всего цикла.

Не всё в тогдашней жизни Бетховена было так печально. На лето и осень 1825 года, когда писались Квартеты ор. 132 и ор. 130, выпало немало веселых и даже счастливых минут. Помимо всегдашней радости от пребывания на природе (композитор жил в Бадене, живописными окрестностями которого восхищался), ему доставляли удовольствие встречи с друзьями и приятелями, визиты коллег и издателей, приезды любимого племянника. Писем за этот период сохранилось очень много (иногда — по два-три за один день), но сетования на одиночество в них встречаются лишь изредка — разве что Бетховена всерьез обидело то, что племянник забыл поздравить его с именинами 25 августа.

Кто окружал в это время мастера? Помимо родных, это был ограниченный, но стабильный круг спутников и собеседников. На первое место среди них в период создания поздних квартетов выдвинулся молодой скрипач Карл Хольц (1799–1858) — ученик Шуппанцига и участник его квартета, зарабатывавший, однако, на жизнь службой в качестве мелкого государственного чиновника.

С Шиндлером в те годы Бетховен практически не общался; ему было в очередной раз отказано от дома еще в мае 1824 года, когда Бетховен возложил на него (возможно, не совсем справедливо) ответственность за финансовый провал концертов 7 и 21 мая, в организации которых Шиндлер принимал

²⁷ Kerst II. S. 123–124.



Карл Хольц.
Миниатюра работы Б. Фрёлих

деятельное участие. Однако мотивы разрыва носили гораздо более глубокий характер, нежели денежные разногласия. «Разве можете Вы, с Вашей заурядностью, постичь нечто незаурядное?»²⁸ — беспощадно спрашивал Бетховен своего фактотума, заведомо уже ответив для себя на этот вопрос.

Вряд ли сменивший Шиндлера в бетховенском окружении Хольц обладал столь уж незаурядной натурой. Скрипачом он, вероятно, был более способным (посредственного Шуппанциг не взял бы в свой ансамбль), да и человеком, видимо, гораздо более симпатичным: Хольц, в отличие от Шиндлера, склонного к выпренному занудству, не ворчал и не доносил Бетховена буквоедскими придириками. Типичный «венский феак», Хольц

обладал милой легкостью нрава — он был обаятелен и беззлобен, всегда готов посмеяться, в том числе над собой (Бетховен, как обычно, всю каламбурил по поводу его фамилии — Holz значит «древесина», «дрова»²⁹). Однако он был далеко не пуст, поскольку мог поддержать профессиональный разговор об искусстве и придерживался либеральных политических взглядов. Самым ощутимым изъяном этого нового приятеля Бетховена была его склонность к вину («между нами, он сильно пьет», — писал Бетховен племяннику 11 августа 1825 года³⁰). Видимо, в компании Хольца и Бетховен, стремясь не отстать от молодого сотрапезника, позволял себе некоторые излишества — но, зная о шатком состоянии здоровья Бетховена и об интенсивности непрерывно протекавшей творческой работы (а ведь параллельно с записью многочисленных эскизов поздних квартетов шла правка издательских корректур Мессы, Девятой симфонии и других сочинений), вряд ли можно всерьез обвинять Хольца в систематическом спаивании старшего друга. Достоверно известно лишь об одной бурной «вакханалии», состоявшейся 2 сентября 1825 года в Бадене, однако ее инициатором был не Хольц, а приехавший туда к Бетховену композитор Фридрих Кулау, да и пили участники пира всего лишь шампанское, быстро бьющее в голову, но быстро и выветривающееся. По крайней мере, эти возлияния не помешали Кулау и Бетховену обменяться загадочными канонами на сакраментальную тему ВАСН, и если канон Кулау был написан задолго до этой встречи,

²⁸ Письмо от 13 мая 1824 года (BG. № 1833).

²⁹ Этот каламбур присутствовал уже при первом упоминании Хольца в 58 разговорной тетради (9 марта 1824 года), где Шуппанциг записал: «У меня есть деревянный ученик, его зовут Хольц» (ВKh 5. S. 205).

³⁰ BG. № 2029.

то музыкальный каламбур Бетховена — на следующее утро³¹. Тема ВАСН занимала воображение композитора в течении многих лет, и попадание ее в столь неожиданный застольный контекст было не совсем случайным — как не было случайным непосредственное соседство на страницах поздних квартетов высоких философских откровений и приступов безудержного веселья.

Посетил Бетховена в Бадене и Мориц Шлезингер (1798–1871) — сын берлинского издателя Адольфа Мартина Шлезингера, возглавлявший парижское отделение семейной фирмы. Шлезингер-младший был знаком с Бетховеном еще с 1819 года, когда сумел добиться сердечного расположения композитора неожиданно проявленной отзывчивостью: узнав, что в мёдлингском ресторане отсутствует любимое блюдо Бетховена, юноша заказал телячье жаркое в другом месте и прислал композитору на дом³².

Беседа композитора со Шлезингером, состоявшаяся 4 сентября 1825 года и записанная в 94 разговорной тетради, принадлежит к числу самых интересных документов такого рода, хотя, понятно, сохранились лишь реплики издателя. О чем только не заходила речь! Политика, музыка, литература, специфика общественной и культурной жизни Вены и Парижа... Похоже, что Бетховен питал к гостю не только деловой интерес. Вопреки заметному налету бытового антисемитизма, порой сквозившему в высказываниях людей из бетховенского окружения и прорывавшемуся даже в некоторых бетховенских письмах, при личном общении со Шлезингером-младшим эти нюансы совершенно исчезали, причем явно не только из соображений светских приличий. В Морице Шлезингере он, возможно, с некоторым удивлением, обнаружил не расчетливого и плутоватого дельца, думающего только о собственной выгоде, а человека душевного, глубоко порядочного, искренне заинтересованного в продвижении к публике действительно выдающихся произведений. Естественно, Шлезингер не торговался касательно суммы гонорара и не советовал композитору писать «попроще». И если специально для него были устроены два прослушивания Квартета ор. 132, то не потому, что издатель хотел увидеть «товар лицом», прежде чем платить за него, а потому, что сам жаждал познаться с этой музыкой.

Видимо, поэтому Шлезингеру достались для публикации не один, а два квартета: ор. 132 и ор. 135, а также подаренный на прощание канон WoO 194 («Верь и надейся»), сопровождавшийся почти отеческим напутствием: «Я желаю Вам, дорогой мой, самой прекрасной невесты»³³.

Главной заботой Бетховена, однако, оставался подраставший племянник, который никак не мог определиться с будущим поприщем и явно не оправдывал радужных надежд великого дяди. Тягостные судебные процессы по поводу права Бетховена на опеку закончились еще в 1820 году, но мира в этой

³¹ BG. № 2051.

³² Ср. ПБ 3. № 1100 и Kerst I. S. 245–246.

³³ Письмо от 26 сентября 1825 года (BG. № 2059). Бетховенское пожелание не сбылось: Шлезингер был не слишком счастлив в семейной жизни. Его жена Элиза впоследствии покинула его ради Гюстава Флобера.

маленькой и, по сути, искусственно созданной семье так и не настало. Мальчик — теперь уже юноша — по-прежнему разрывался между дядей, который из всех сил стремился сделать из него высокообразованного и высокоморального человека, и далеко не столь требовательной матерью, которая продолжала любить сына и домогаться встреч с ним, пусть тайных. Отношения Бетховена с Иоганной были крайне натянутыми, хотя композитор, зная о ее денежных затруднениях и проблемах со здоровьем, оказывал ей помощь через третьих лиц (так, в начале 1824 года он отыскал ей хорошего врача, а время от времени поддерживал деньгами; формальной данью родственным отношениям был и обмен новогодними открытками).

Будучи далеко не глупым и не бездарным, Карл не обнаруживал склонности к серьезным занятиям какой-либо наукой или профессией, что вряд ли можно поставить в вину подростку, не отмеченному ярко выраженными талантами и не имевшему необходимости самостоятельно пробивать себе путь к жизненному благополучию. Естественно, ему хотелось беспечно наслаждаться жизнью, тем более, что венская обстановка эпохи бидермейера очень к этому располагала. Сопровождая дядю на городских и загородных прогулках, он видел уютные кофейни, погребки и ресторанчики, танцевальные веранды и залы, аллеи и парки, зверинцы и цирковые балаганы, роскошные дворцы и театры... Всё это внушало довольно беспечный образ мыслей. Да и дядины знакомые вели, казалось бы, очень приятное существование, не требовавшее той аскетической самоотверженности, которую проповедовал словом и делом Бетховен и которая выглядела в глазах «венских феаков» чужеродной и старомодной. Кто-то из приятелей Бетховена писал стихи, критические заметки или легкие комедии (Кастелли, Бернард, Шрейфогель, Канне), кто-то играл в оркестре или в квартете (Шиндлер, Хольц) — но никто из них не клал на алтарь искусства всю свою жизнь. И казалось, что в этом не было никакой надобности: то, что нравилось широкой публике, создавалось, как правило, без особых усилий. Совершать же подвиги на государственной службе также казалось нелепым — времена героев прошли. Бюрократической машине требовались лишь аккуратные, но не слишком рьяные исполнители.

Бетховену этот расслабленно-мелочный дух эпохи претил, а Карл вырос в этой атмосфере и находил ее вполне естественной. В итоге он менял одно учебное заведение на другое, не задерживаясь надолго нигде, но все-таки постоянно пополняя свой кругозор то приличным знанием языков (латыни, греческого, французского, английского), то знакомством с точными и техническими дисциплинами, не говоря уже о музыке, где его наставниками были лучшие преподаватели — однофамильцы Йозеф и Карл Черни, а также сам Бетховен, пытавшийся внушить ему основы гармонии и контрапункта по учебнику Кирнбергера. Основательным это образование назвать было никак нельзя, но и совсем пустым человеком Карл тоже не был: он довольно много читал, увлекался театром, разбирался в музыке и мог похвастаться каллиграфическим почерком (что тогда тоже было важно).

После окончания в 1819 году общеобразовательного курса в пансионе видного педагога Йозефа Блехлингера (ученика прославленного Песталоц-

ци) Карл некоторое время учился в Венском университете на филологическом факультете, но, признавшись дяде, что не готов выдержать переводных экзаменов, бросил университет и попросился в Политехнический институт, дабы получить высшее коммерческое образование. Эта идея Бетховену не очень нравилась, однако институт был весьма respectable учреждением, вице-директором которого являлся известный и уважаемый в Вене человек — журналист и доктор философии Франц Михаэль Рейссер (1769–1835). Бетховен дал свое согласие и даже сделал Рейссера с 1825 года соопекуном племянника. Ведь, возложив роль основного опекуна на Бетховена, Апелляционный суд в 1820 году потребовал, чтобы глухой, а значит, не полностью дееспособный композитор сам выбрал соопекуна, который мог бы беспрепятственно общаться с Карлом и представлять его интересы в различных ситуациях, требовавших устного общения. Частная смена соопекунов отчасти объясняется переходами Карла из одного учебного заведения в другое. Иногда Бетховен привлекал в помощники наставников Карла — того же Блехлингера или Рейссера; иногда — своих друзей или хороших знакомых: Карла Фридриха Петерса (тезку лейпцигского издателя), Матиаса Тушера...



Карл ван Бетховен в юности

В 1825 году дядя и племянник жили преимущественно раздельно, хотя часто виделись. Карл, вопреки сложившемуся впоследствии мнению о его лени и безалаберности, выполнял для Бетховена большой объем ответственной работы: по сути, он вел в это время его деловую переписку на немецком и французском языках, следил за своевременностью отправки корректур и выполнял массу мелких бытовых поручений. Поэтому никак нельзя утверждать, что Карл проводил время в сплошных развлечениях и совершенно не заботился о дяде, посвятившем ему остаток своей жизни. Вся переписка с Голицыным проходила через руки Карла, и его музыкального интеллекта доставало на то, чтобы переписывать, к примеру, партии Квартетов ор. 130 и 132 (ныне хранятся в боннском Доме Бетховена).

И тем не менее поведение Карла внушало Бетховену постоянные мысли о том, что племянник эгоистичен, недостаточно любит его, не испытывает к нему должного чувства сыновней благодарности, — и более того, склонен скрывать от него какие-то не совсем красивые поступки.

В минуту горького отчаяния 12 октября 1825 года Бетховен написал Карлу из Бадена пронзительное письмо, в котором, в частности, говорилось: *«Я хотел бы, чтобы ты раз и навсегда покончил с эгоизмом в отношениях со мной; это и мне доставляет мало радости, и тебя направляет отнюдь не по правильному и наилучшему пути. Что ж, продолжай поступать по-своему, но ты будешь в этом раскаиваться — и не только потому, что я, возможно, умру*

раньше времени, а ведь ты, похоже, этого желал бы, — но потому, что, будучи жив, я полностью отстранюсь от тебя, хотя не покину на произвол судьбы и не оставлю без поддержки. — Поищи-ка дурака, который принес бы столько жертв для того, чтобы ему оплатили тем, чем ты мне платишь ежедневно. Самое худшее — это последствия, с которыми тебе придется столкнуться из-за твоего поведения. Кто же поверит тебе, кто доверится, услышав, что случилось и как ты смертельно ранил меня и изо дня в день продолжаешь ранить? <...> Один! В то время, как мой племянник мог бы быть здесь, не трать он попусту время за бильярдом. Не становись же племянником Рамо»³⁴...

В последней фразе говорилось о герое романа Дидро «Племянник Рамо», который был впервые опубликован в 1805 году в Германии, в переводе Гёте. Дидро нарисовал образ циничного негодяя и проходимца, позорящего славную фамилию. К реально существовавшему Жану-Франсуа Рамо, племяннику великого композитора Жана-Филиппа Рамо (1683–1764), этот литературный персонаж имел очень косвенное отношение. Впрочем, и юный Карл ван Бетховен был далеко не таким чудовищем, как это может показаться. Буквально на следующий день Бетховен, поостыв, писал ему: «Дорогой сын, да озарит тебя Господь», а еще через день: «Не опасайся, ты будешь по-отечески принят твоим преданным отцом»³⁵.

Однако с учебой у юноши вновь не заладилось. Ему не хватало собранности, целеустремленности и четкого понимания того, чего он, собственно, хочет от будущей профессии. Коммерция его так же мало увлекала, как ранее античная филология. Не помогли даже занятия с репетитором.

Летом 1826 года стало ясно, что экзаменов в Политехническом институте, которые надлежало сдать до 5 сентября, он также не выдержит. Провал же стал бы болезненным ударом по его самолюбию. Видимо, накопились и денежные долги, в которых Карл боялся признаться Бетховену, зная, какую бурную реакцию это может вызвать (дядя стремился тщательно контролировать все его расходы и требовал отчета за каждый истраченный крейцер). Каким именно образом возникли эти долги, мы не знаем, но даже если их причиной была игра Карла на бильярде или в карты, как утверждал Шиндлер, вряд ли они были настолько велики, чтобы разумный взрослый человек стал из-за них стреляться. Шиндлер злорадно сообщал Бетховену, будто Карл играл даже с «чернью» и «кучерами», однако в таком случае на кон едва ли ставились крупные суммы³⁶.

Но, даже если юноша опрометчиво попал в лапы ростовщиков, разумнее было бы во всём сознаться дяде, который, побушевав, в очередной раз простил бы «любимого сына» и нашел бы способ уладить неприятности.

Однако 20-летний Карл принял решение покончить с собой, движимый то ли юношеским максимализмом, то ли свежими впечатлениями от прочитанных книг или увиденных спектаклей. Ведь тогда были в моде не только легкие фарсы и пародии, но и романтические «трагедии судьбы» Грильпарцера, Захарии Вернера и Адольфа Мюльнера со смертоубийственными финалами.

³⁴ BG. № 2069.

³⁵ BG. № 2070, 2071.

³⁶ BKh 10. S. 126, 143.

Впрочем, нечто нездоровое носилось и в самом воздухе тогдашней якобы «веселой» Вены с ее вальсами, кофейно-кондитерскими ароматами и шумным увлечением операми Россини (эпоха вальсов Штрауса была еще впереди). Почему-то именно после 1819 года в городе резко участились случаи самоубийств как по финансовым, так и по личным причинам (в том самом 1819 году, например, повесилась неизлечимо больная мать Грильпарцера). И эта гибельная волна не спадала в течение нескольких лет. Брат Франца Шуберта, Игнац, писал в 1824 году: «...здесь царит бешеное самоуничтожение, как будто люди наверняка знают, что по ту сторону смогут прямешенько прыгнуть на небеса»³⁷. Один из таких случаев обсуждался еще в ноябре 1823 года в 45 разговорной тетради Бетховена: Карл рассказывал, как некий святоша возмущался в церкви тем, что там отпевали юношу-самоубийцу (видимо, родным покойного все-таки удалось представить дело как несчастный случай)³⁸. В апреле 1826 года громко свел счеты с жизнью коммерсант английского происхождения Дэвид Пэрриш, предваряя этим поступком банкротство управлявшегося им банка «Фрис и К°», и поскольку тут факт самоубийства выглядел бесспорным, в церковном погребении несчастному было отказано³⁹. Подобные разговоры не могли не подействовать на психику впечатлительно-го, несмотря на свое легкомыслие, юноши.

Как ни странно, беседы Карла с Бетховеном в первые дни августа 1826 года не предвещали никаких неприятных неожиданностей. Начало 116 разговорной тетради не фиксирует ни конфликтов, ни взаимного раздражения. Племянник спокойно обсуждает с дядей возвращение в Вену из Парижа А. К. Разумовского; юноша намеревается сходить в театр и приобрести книгу по немецкому стихосложению; он выражает намерение взять у дяди черновик письма к Н. Б. Голицыну, чтобы составить беловой вариант письма и т. п.⁴⁰.

Однако в воскресенье 5 августа 1826 года начал бить тревогу Маттиас Шлеммер, домохозяин Карла, обнаруживший и изъявший у квартиранта пару заряженных пистолетов. Поскольку Карл так и не появился дома, Шлеммер сообщил о происшествии в полицию и вызвал Бетховена. Тем временем Карл купил другой пистолет (заряженный, как выяснилось впоследствии, наполовину) и, ускользнув от искавших его дяди, матери и полиции, отправился сводить счеты с жизнью туда, где, видимо, не раз гулял вместе с Бетховеном — в окруженные лесом романтические скалы Хелененталя близ Бадена. Рука юноши дрогнула, и пуля лишь ранила его в голову, застряв в черепе. На звук выстрела, странный для этих тихих курортных мест, прибежал случайно проезжавший по дороге путник; он доставил окровавленного Карла по названному им адресу его матери в Вене.

Это трагическое происшествие произвело на Бетховена шоковое впечатление и, по свидетельству очевидцев, сразу состарило его на несколько лет.

³⁷ Цит. по: Шуберт 2005. С. 114.

³⁸ ВKh 3. S. 227.

³⁹ ВKh 10. S. 95, 359 (Anmerkung 298).

⁴⁰ ВKh 10. S. 70, 72, 78.

Но все-таки его душевных сил хватило на то, чтобы со свойственной ему энергией броситься вызволять по-прежнему любимого племянника из грозивших ему очень серьезных неприятностей.

Во-первых, следовало аккуратно извлечь пулю и поместить юношу в хорошую больницу, чтобы рана не оставила последствий — и это было немедленно сделано (Карла положили в госпиталь, основанный в свое время императором Иосифом и считавшийся едва ли не лучшим в Европе).

Во-вторых, требовалось приложить все усилия к тому, чтобы Карла не посадили в тюрьму — по тогдашним австрийским законам самоубийство, даже неудачное, считалось уголовным преступлением. В результате всех хлопот Карл пробыл под арестом очень недолго, причем полицейские власти всячески уверяли Бетховена, что их главная цель — не покарать оступившегося, а исправить его и исключить повторение содеянного. Выдержав назидательную беседу со священником, он был освобожден под поручительство дяди. Правда, распоряжением магистрата неудавшемуся самоубийце было предписано удалиться из Вены, но это было несравненно лучше, чем тюремное заточение.

В-третьих, нужно было в очередной раз позаботиться о его будущем. Коль скоро коммерсант из Карла тоже не вышел, он выразил желание податься на военную службу. Эту идею активно поддерживали друзья Бетховена, Брейнинг и Хольц, полагавшие, что армейская выучка пойдет Карлу только на пользу. Вопреки постоянному присутствию в творчестве Бетховена героических мотивов, сам он никогда не питал пристрастия к воинскому ремеслу (не по причине пацифизма, а скорее из-за неприятия самой идеи армейской дисциплины). Герхард фон Брейнинг вспоминал о том, как 24 сентября 1826 года во время прогулки в Шёнбрунне Бетховен, увидев проходившего мимо солдата-пехотинца, обронил саркастическую фразу: «Раб, продавший свою свободу за 5 крейцеров в день»⁴¹. Понятно, что выбор такой профессии вряд ли мог доставить ему радость — но ничего другого, по сути, не оставалось.

Разговорные тетради, если читать их непредвзято, рисуют очень острую психологическую коллизию, необратимо усугубляемую болезненным вмешательством извне. Карл чувствует себя затравленным дядей и его окружением; он позволяет себе вызывающе дерзкие реплики, которые немедленно передаются Бетховену и, несомненно, ранят его еще сильнее, чем сам поступок племянника, который он готов приписать мимолетному душевному наваждению. Хольц сообщает Бетховену, что на допросе Карл заявил: «Я стал хуже потому, что мой дядя хотел сделать меня лучше». Шиндлер передает мнение Карла о дяде со слов одного из знакомых: «Ах, дядя! Я могу с ним делать, что захочу, достаточно немного подольститься и построить любезную мину». Хольц доводит до сведения Бетховена подстрекательские речи Иоганны: дескать, сейчас, когда дядя слаб, Карл может потребовать от него всё, что хочет⁴². И все вокруг упорно настаивают, чтобы Бетховен немедленно сложил с себя обязанности опекуна, дабы не терпеть более столь вопиющей неблагодарности.

⁴¹ Ley 1927. S. 177.

⁴² ВKh 10. S. 169, 126, 116.

Измученный Бетховен воздерживался от каких-либо укоров в адрес Карла и делал всё, чтобы помочь «дорогому сыну». Он задействовал все свои связи в венских верхах и добился-таки желаемого: публичный скандал был замят, Карла отпустили на поруки, и после упорных поисков удалось даже найти человека, согласного принять под свое крыло несостоявшегося самоубийцу. Им оказался генерал Йозеф фон Штуттерхейм, командовавший полком в моравском городе Иглау, куда Карл ван Бетховен был записан в качестве унтерофицера — кадета (о службе рядовым, разумеется, не могло быть и речи). Каких трудов это стоило Бетховену, можно судить по тому, что до этого зачислить Карла к себе в полк отказался барон Эртман — супруг верной ученицы и близкой приятельницы Бетховена, Доротеи. Эртман знал композитора не один год но, видимо, гораздо больше дорожил честью мундира и собственным спокойствием.

В благодарность за поддержку Бетховен посвятил великодушному Штуттерхейму, с которым никогда не был лично знаком (переговоры с ним велись через Брейнинга), свой Квартет *op. 131 cis-moll*, написанный в 1826 году еще до всех этих бурных событий, но уже отмеченный трагическими предчувствиями.

Судя по тому, что самый последний Квартет, *op. 135 F-dur*, завершённый уже после рокового выстрела, оказался посвященным человеку, который никогда не входил в круг бетховенских близких друзей и постоянных меценатов, — богатому венскому фабриканту Иоганну Непомуку Вольфмайеру, — можно предположить, что Вольфмайер также оказал композитору в это тяжелое время важную помощь советами, деньгами или личным содействием. С Вольфмайером, в отличие от Штуттерхейма, Бетховен был ранее знаком, но, думается, причиной посвящения стали какие-то особенные обстоятельства, о которых подробнее ничего не известно (ведь, будь Вольфмайер заказчиком последнего квартета, об этом сохранились бы упоминания в разговорных тетрадах или в письмах, а одного лишь факта приятельства, причем не очень близкого, было явно недостаточно для получения такого подарка).

Обязанности опекуна Карла взял на себя Стефан фон Брейнинг, которому это было совсем не в радость и который в разыгравшемся конфликте безоговорочно стоял на стороне своего старого друга Бетховена.

После пережитого потрясения обоим, и дяде и племяннику, требовалось некоторое время, чтобы прийти в себя. Брат Бетховена Иоганн пригласил их провести несколько недель в своем имении Вассерхоф в деревне Гнейксендорф близ города Кремса, и это предложение было принято, хотя Бетховен крайне плохо относился к супруге брата Терезе и к ее внебрачной дочери Амалии Вальдман — в 1823 году, когда Иоганн был болен, он даже уговаривал брата бросить жену и падчерицу («толстуху и ублюдка») и поселиться вместе с ним и с Карлом⁴³. Впрочем, фрау Тереза, нужно отдать ей должное, предпочитала не обострять конфликта и вела себя достаточно корректно.

⁴³ BG. № 1689, 1731.

В Гнейксендорфе гости задержались до конца ноября 1826 года. Карл постоянно оттягивал свое отбытие в полк, умело играя на отеческих чувствах Бетховена (более трезво относившийся к племяннику Иоганн прекрасно видел это), а сам Бетховен, избегая общества духовно чуждых ему родственников и непрерывных выяснений отношений с Карлом, часами бродил по окрестным полям, шокируя встречаемых обывателей своим странным видом. Седой, растрепанный, в грязной поношенной одежде, не реагирующий на оклики и бормочущий что-то непонятное, он больше походил на жалкого бродягу, чем на экстравагантную знаменитость (а уж возвышенная аналогия с шекспировским королем Лиром вряд ли приходила в голову малообразованным провинциалам).

Нельзя сказать, что его настроение в эти месяцы было сплошь трагическим. В письмах к Морицу Шлезингеру, Тобиасу Хаслингеру и некоторым другим адресатам по-прежнему много шуток и каламбуров. Сочиненный же в Гнейксендорфе новый, более легкий, финал для Квартета op. 130 брызжет прямо-таки вызывающим весельем, в котором, однако, можно уловить привкус нарочитости (отчаяние ведь тоже иногда рождает смех, а безнадежность толкает на шутовские выходки). Этот залихватский финал оказался последним его крупным законченным сочинением. Но Бетховен вовсе не собирался ставить точку в своем творчестве: вернувшись в Вену, он намеревался заняться, наконец, ораторией «Саул», возобновить работу над эскизами Десятой симфонии, дать ответ Диабелли по поводу заказанного им струнного квинтета и четырехручной фортепианной сонаты...

Пребыванию в Гнейксендорфе положила конец очередная ссора с Иоганном по поводу Карла. Около 27 ноября Иоганн написал брату письмо, в котором выражал свою обеспокоенность затянувшимся бездельем их общего племянника, которого новый опекун, Стефан фон Брейнинг, отпустил из Вены всего на две недели. Вопреки свойственной Иоганну прямолинейности, в данном случае он выражал свои мысли в предельно мягкой и вежливой форме⁴⁴. Однако Бетховен, видимо, обиделся, решив, что брат его выпроваживает, и 28 ноября вместе с племянником демонстративно покинул имение Иоганна, наняв повозку молочника, не приспособленную для перевозки пассажиров в зимние холода. При этом, похоже, теплой одежды у Бетховена с собою не было, ведь он уезжал в Гнейксендорф в сентябре, надеясь пробыть там недолгое время. Неуютная ночевка на постоялом дворе и утоление жажды ледяной водой из стоявшего в сенцах кувшина довершили это самоубийственное путешествие. В Вену Бетховен прибыл сильно простуженным. Правда, воспаление легких, поначалу внушавшее опасения за его жизнь, удалось вскоре побороть, но окончательный диагноз врачей — цирроз печени — звучал безнадежно.

⁴⁴ BG. № 2232. Шиндлер уверял, что уже после получения этого письма Бетховен стал требовать от брата, чтобы тот составил завещание в пользу Карла, лишив всяких прав на наследство свою жену и падчерицу. Однако самого Шиндлера при этом, разумеется, не было, а разговорных тетрадей за конец ноября 1826 года не сохранилось, поэтому к его словам, как всегда, следует относиться осторожно.

О печальных обстоятельствах последних месяцев жизни Бетховена будет рассказано в следующей главе. К музыке поздних квартетов эти события уже не имели никакого отношения.

КВАРТЕТЫ КАК СВЕРХЦИКЛ

Пять последних квартетов, не будучи объединенными в один опус и резко отличаясь друг от друга внешним обликом и характером музыки, составляют, тем не менее, единый огромный «сверхцикл», о чем уже неоднократно писали исследователи (И. Махайм, Р. Роллан, Дж. Керман, Е. В. Вязкова, И. О. Цахер и др.). Торжественным вступлением к этому циклу служит Квартет ор. 127 Es-dur, который хочется уподобить величественному архитектурному сооружению — portalу, портику, пропилеям, и т. д. Квартет же ор. 135 F-dur с его атмосферой задумчивой приватности — несомненное послесловие ко всему циклу, выход в сугубо частное, хотя и не замкнутое внутри себя, пространство. Между этими вехами располагаются три гигантские «аркадные» конструкции Квартетов ор. 132 a-moll (5 частей), ор. 130 B-dur (6 частей) и ор. 131 cis-moll (7 частей), между которыми также существуют смысловые, мотивные и формальные взаимосвязи.

Эти взаимосвязи образуют сложную систему, развивающуюся сразу в нескольких направлениях. Во всех или во многих квартетах представлена, в частности, «ученая» музыка философского или созерцательного характера (хоральные вариации в III части Квартета ор. 132; Большая fuga, первоначально завершавшая Квартет ор. 130, начальная fuga из Квартета ор. 131), исповедальная лирика вокального склада, поющая или «говорящая» без слов (тема «Благодарственного песнопения» и речитатив после Марша в ор. 132, Каватина в ор. 130, речитативная VI часть ор. 131), пасторальные образы, подернутые флером ностальгии или, наоборот, отмеченные несколько утрированной рустикальной грубоватостью (II часть ор. 132, *Alla danza tedesca* и новый финал в ор. 130, IV часть ор. 131).

Эскизы Бетховена к поздним квартетам подтверждают догадки об их «матричном» единстве. Извилистые пути творческого процесса композитора приводили к тому, что тема пленительной аллеманды *Alla danza tedesca* перемещалась из набросков Квартета ор. 132 в Квартет ор. 130, сменив начальную яркую тональность A-dur на «небесный» G-dur⁴⁵; или к тому, что лирическая тема в Cis-dur, появившаяся в эскизах в качестве коды Квартета ор. 131, превращалась в тему медленной части (*Lento*) будущего Квартета ор. 135⁴⁶.

Поэтому искусственное выявление «сверхтемы» поздних квартетов — отнюдь не плод чрезмерно развитого воображения ученых музыковедов, склонных всюду выискивать интонационные связи и лейтмотивы. Нечто вроде такой «сверхтемы» в квартетах действительно имеется (правда, не во всех в равной мере). Более всего этот интонационный комплекс напоминает типично барочные обороты наподобие симметричных «тем креста» (один из ее

⁴⁵ См. первую страницу Московской тетради, строку IV — Вязкова 1995. С. 22, 145.

⁴⁶ Winter 1977. P. 124–125.

вариантов — монограмма BACH), риторической фигуры *saltus duriusculus* (со скачком на нисходящий уменьшенный интервал квинты или септимы), фигуры вопроса (скачок на восходящий интервал). Если тщательно изучать партитуры квартетов, можно обратить внимание и на частое мелькание звуков, входящих в монограмму BACH, причем в разных комбинациях и в разном контексте. Зная о том, что все последние годы своей жизни Бетховен не оставлял мыслей об увертюре на тему BACH и усердно штудировал Генделя и более старых мастеров, удивляться этим отсылкам к барочному тематизму не приходится.

248 (а) op. 127, ч. I248 (б) op. 127, ч. IV248 (в) op. 130, ч. I248 (г) op. 133248 (д) op. 132, ч. I248 (е) op. 131, ч. I248 (ж) op. 135, ч. I 248 (з) op. 135, ч. IV

Если же вспомнить о том, что в творчестве Бетховена уже были периоды, объединенные подобными «сверхтемами», то их смысловая последовательность покажется глубоко символической.

В 1800–1804 годах это была победоносная «прометеевская тема» с ее упругим кварто-квинтовым остовом (причем всегда с тоникой *es*). Далее настал период одержимости «темой Судьбы» с ее стучащим ритмом и нисходящими терцовыми или секундовыми интонациями (Пятая симфония, Соната ор. 57, III часть Квартета ор. 74, I часть Четвертого концерта). Несколько менее очевидным было увлечение композитора в 1804–1809 годах последовательностью типа *passus duriusculus*, обычно связанной с образами страдания и смерти (интродукция ко II акту «Фиделио», тема 32 Вариаций *c-moll*), но проникавшей у него даже в сугубо мажорные сочинения (I часть и Интродукция к финалу в Сонате ор. 53, начало Квартета ор. 59 № 3, I часть Сонаты ор. 81-а). В 1817–1823 годах сквозной идеей, объединившей ряд разножанровых сочинений, стал Куге-мотив (песня «Покорность судьбе», Сонаты ор. 106 и ор. 111, Вариации ор. 120, «Торжественная месса»). И, наконец, в 1825–1826 годах настала очередь «темы креста», пронизавшей музыку всех поздних квартетов. Пассионная семантика этой темы, конечно, не исчерпывает их смысл, но кое-что в нем проясняет. Вопреки мнимой рапсодичности музыкальной ткани квартетов, общий стержень, несомненно, присутствует как в каждом из них, так и внутри всего этого сверхцикла.

И, видимо, Бетховен действительно не мог оторвать пера от бумаги, пока не дописал всё, что считал необходимым, и его не могли остановить никакие практические соображения и никакие уговоры окружающих заняться, наконец, новой оперой, еще одной мессой или Реквиемом.

В какой-то мере поздние квартеты и стали для него всем сразу, вобрав в себя всё, от драмы до песенки и от буффонады до молитвы.

КВАРТЕТ Ор. 127

Первый в «голицынской» триаде — **Квартет ор. 127 *Es-dur***. Внешне он производит впечатление почти классического произведения. Излюбленная бетховенская тональность, равно подходящая и для лирики, и для героики; традиционные четыре части, отсутствие экстравантных решений вроде фуг в конце или в начале цикла, общий жизнеутверждающий тон музыки... И лишь сравнение с более ранними аналогами показывает, насколько стиль этого квартета отличается от стиля, скажем, раннего струнного Трио ор. 3 (*Es-dur*) или даже весьма необычного Квартета ор. 74 (*Es-dur*), написанного в переломном 1809 году. Приступая к новой серии квартетов после долгого перерыва и явно соскучившись по этому жанру, Бетховен, с одной стороны, воздерживается от полемической экспериментальности, не покушаясь на общепринятую структуру цикла и привычные формы частей, а с другой стороны, смотрит на классическую традицию уже отстраненным взором, подобно тому, как смотрел в 1812 году на симфонизм «галантного века» в своей Восьмой симфонии. В Квартете ор. 127 пародийности и травестийности, правда, нет (хотя юмор проскальзывает неоднократно), однако ностальгические нотки и особое ощущение непреодолимого расстояния между прошлым и настоящим присутствуют во всех частях цикла.

Начало I части внешне напоминает гайдновские и моцартовские образцы сонатных *allegri* с помпезными медленными вступлениями (из Моцарта сразу же приходят на ум Симфония № 39 и Увертюра к «Волшебной флейте», также написанные в *Es-dur*). Однако бетховенская часть начинается вовсе не со вступления, а с медленного, контрастного элемента главной партии, как то неоднократно случалось и в более ранних произведениях (Соната op. 31 № 2, Увертюра «Кориолан»), и в поздних (Соната op. 110, Квартеты op. 132 и 130). Ведь и гармонически, и структурно оба элемента составляют одно целое, и потому в дальнейшем разворачивании формы появляются, как правило, только вместе. У Моцарта и Гайдна таких главных партий не бывало. Следовательно, перед нами вовсе не блаженное воспоминание о XVIII веке, а еще одно парадоксальное исследование возможностей сонатной формы, где самый яркий тематический контраст проникает внутрь «раздвоенной» главной партии, а другие темы лишь дополняют картину.

Более того: изменяется и типичный тонально-гармонический профиль формы. Акцент переносится с бинарной оппозиции «тоника — не тоника» на круговой принцип построения тонального плана (*Es — g — G — c — C — Es*), характерный либо для эпохи Барокко (но там не встречалось столь ярких медиантовых красок), либо для романтизма (но у ранних романтиков еще не было таких сонатных форм).

Если первые такты можно сравнить с величественным антикизирующим порталом, то, как выясняется вскоре, ведет этот портал не во дворец и не на площадь, а в сферу личных мечтаний, воспоминаний и устремлений. Почти зримая архитектоника начальных тактов дематериализуется, истончаясь в эфирную ткань душевных переживаний. Второй элемент главной партии (*allegro*) воскрешает стилистику лирического менуэта, знакомую нам по некоторым медленным или средним частям прежних бетховенских сочинений (см., например, Менуэт из Сонаты op. 10 № 3). Впрочем, менуэтностью такого рода обладала и главная тема моцартовской Симфонии № 39, имевшая даже каденционные «реверансы», которых тема Бетховена уже лишена.

249 (a)

Бетховен

Allegro
teneramente

sempre p e dolce

sempre p e dolce

sempre p e dolce

sempre p e dolce

249 (6) Моцарт

Allegro

Но у Бетховена на тоpos менуэта наслаиваются другие смыслы, свойственные новой эпохе. Этот менуэт уже несколько напоминает вальс, символизирующий иную, более романтическую, ипостась «вечно женственного», а нисходящая секвенционность начальных тактов своей уклончивой пассивностью словно бы мягко возражает только что отзвучавшим активным призывам: целью бытия может быть не деяние или подвиг, а созерцание, вчувствование, вслушивание в себя и в окружающий мир.

Созерцательная самоуглубленность сонатного *allegro* — новое качество этой формы, обретенное в некоторых поздних произведениях Бетховена. Все грани старательно сглажены (и в этом уже проскальзывает будущий брамсовский метод сознательного стирания границ разделов, не имеющий ничего общего со структурной рыхлостью). Экспозиция не только не повторяется, но и связана с разработкой кратким переходом; особенно же тщательно «спрятано» вступление репризы, ради пущей маскировки лишенной первого элемента главной партии, который дважды громко заявлял о себе в разработке. Всё это говорит о сознательном или спонтанном отказе от риторической парадигмы сонатной формы в пользу сугубо индивидуальной поэтики, обусловленной личной волей творца и свойствами музыкального материала.

Неконтрастные побочные партии встречались у венских классиков довольно часто; нередкими они были и у Бетховена, особенно в произведениях пасторально-лирического склада, но в подобных случаях подчиненность или производность побочных тем подчеркивалась отсутствием в них ярких тональных красок. В Квартете *op. 127* очевидная тематическая зависимость побочной темы от главной (их объединяет нисходящий мелодический ход) сочетается с эффектным, но в то же время мягким тональным противопоставлением: *Es* — *g*. Минорная побочная тема в мажорном *allegro* — явление, не столь уж обычное в классической музыке, а приведенное соотношение

тональностей уникально даже для Бетховена. Изощреннейший внутренний слух композитора оперировал тончайшими нюансами тональных и гармонических красок; чуть элегический, «моцартовский» g-moll придавал экспозиции необходимую долю ностальгической пронзительности, не углубляясь в слишком серьезные материи. Секундовые интонации, возникающие в конце побочной партии, напоминают о знаменитом начале моцартовской Симфонии № 40, и в то же время предрекают мечтательную печаль будущего финала Квартета ор. 132: в первом случае слух реагирует на тональное совпадение, во втором — на сочетание характерной интонации с вальсовым ритмом.

250 (a)

Бетховен

Музыкальный фрагмент 250 (a) Бетховена. Темп: **Allegro**. Такт: 57. Музыка записана для четырех инструментов (скрипка, альт, виолончель, контрабас) в тональности g-moll (два бемоля). Ритм: 3/4. Динамика: *p* (пиано). Фрагмент начинается с *p* и постепенно усиливается, отмеченное *cresc.* (криандо). Музыкальный фрагмент 250 (a) Бетховена. Темп: **Allegro**. Такт: 57. Музыка записана для четырех инструментов (скрипка, альт, виолончель, контрабас) в тональности g-moll (два бемоля). Ритм: 3/4. Динамика: *p* (пиано). Фрагмент начинается с *p* и постепенно усиливается, отмеченное *cresc.* (криандо).

250 (6)

Моцарт

Музыкальный фрагмент 250 (6) Моцарта. Темп: **Allegro molto**. Музыка записана для скрипки в тональности g-moll (два бемоля). Ритм: 3/4. Динамика: *p* (пиано). Фрагмент начинается с *p* и постепенно усиливается, отмеченное *cresc.* (криандо).

Однако не следует слишком преувеличивать романтическую субъективность музыки Квартета ор. 127. При всех своих лирических красотах и тонкостях, отделка ткани I части обнаруживает твердую руку искусного контрапунктиста, который вовсе не нуждается в применении специальных форм вроде фугато или канона, чтобы демонстрировать свое мастерство — оно уже превратилось в свойство мышления, придающего интеллектуальное наполнение любому эмоциональному порыву.

Медленная часть Квартета ор. 127 — *Adagio, ma non troppo e molto cantabile, As-dur* — представляет собой тему с вариациями. Это определение, однако, ничего не говорит о сущности этой музыки, обретающейся на последних границах классического стиля. И дело вовсе не в форме этих вариаций (весьма свободных и в структурном, и в тональном отношениях), а в том смысле, который композитор вкладывает в эту форму. Мы уже цитировали мнение лейпцигского критика относительно Квартета ор. 74, который полагал, что струнный квартет — не тот жанр, где следует «читать память усопших или выражать

отчаяние». Видимо, это замечание относилось к Adagio, написанному в той же самой тональности As-dur, отмеченной в классическую эпоху «потусторонней» аурой. Тема Adagio из Квартета op. 127 возвращает нас к этому «поминально-му» топосу — не откровенно траурному, а скорее просветленно-элегическому. Некоторые исследователи отмечали сходство ритмики и мелодики темы Adagio с темой Benedictus из «Торжественной мессы»⁴⁷. Однако возможны параллели и с другими фрагментами Мессы — например, мотивами из Dona nobis pacem.

251 (a)

op. 127



251 (6)

op. 123, Dona nobis pacem



То, что при создании этого квартета Месса была еще жива в памяти своего создателя и не хотела «отпускать» его от себя, неудивительно. Но указанные реминисценции говорят также о том, что тема Adagio — не только «песня без слов», а еще и молитва, причем молитва личная, не нуждающаяся в ритуальном оформлении — и в этом отношении она тесно связана с «Благодарственной песнью» из Квартета op. 132, основанной совсем на других интонационных и жанровых прототипах.

Песенность, впрочем, в этом Adagio тоже присутствует, хотя бы потому, что форма вариаций предполагает принцип строфичности, а некоторые поздние песни Бетховена, со своей стороны, включают в себя фактурную вариационность (вспомним начальную песню из цикла «К далекой возлюбленной» и «Вечернюю песню под звездным небом»). Более того, в теме Adagio, как и в некоторых вариациях, присутствует намек на лирический оперный дуэт: первое предложение исполняет первая скрипка («сопрано»), второе — виолончель в напряженном «теноровом» регистре; их диалог продолжается в середине простой двухчастной формы; в кадансе «герои» поют вместе, но при этом удаляются на максимальное регистровое расстояние; в последних тактах их реплики, подобные бессловесным междометиям, сливаются с воображаемым «оркестром».

При всем этом музыкальная драматургия Adagio раскрывает не топос любовного дуэта, молитвы или «песни под звездным небом», а свойственный поздним бетховенским вариациям принцип «All in Eins», связанный с парадоксальными «реинкарнациями» темы и переменами в самой ее сущности, как это было в финале Сонаты op. 109 и в Вариациях на вальс Диабелли.

⁴⁷ Цахер 1997. С. 29. Исследовательница указывает также на романсово-романтические ассоциации.

В дальнейшем нити отсюда потянутся к вариационной IV части Квартета ор. 131, где, правда, эмоциональные перепады не столь велики, как здесь.

Принципы варьирования в этом Adagio — совсем не классические. Любая «нормальная» вариационная форма венских классиков имеет дело с той концепцией времени, которая соответствует рациональному мировоззрению (в том числе научно-рациональному). Такое время максимально приспособлено к человеческому восприятию; оно делится на равномерные отрезки (оттого классики обычно не меняют ни форму темы со всеми повторениями разделов, ни число тактов, ни — за исключением медленной вариации — темп), а внутри этих четко отграниченных отрезков прослеживается легко воспринимаемая умом и слухом закономерность (чаще всего — принцип нарастающей дробности пропорциональных величин). Такими были до определенного периода и бетховенские вариации — вспомним хотя бы I часть Сонаты ор. 26 или II часть Сонаты ор. 57 («Аппассионаты»). В поздних сочинениях временное измерение смыкается со вневременным и потому трактуется не как абсолютное, а как сугубо относительное и подвижное на всех своих уровнях, от структурного (вариации перестают быть соизмеримыми по числу тактов, протяженности и пропорциям частей) до фактурного (принцип нарастающего пропорционального «измельчения» длительностей не руководит музыкальной драматургией ни в Вариациях на вальс Диабелли, ни в вариациях из Сонаты ор. 109). Если классические вариации можно уподобить материи, которая сама себя украшает, возвращая цветистые орнаменты поверх собственной основы, то аналогом поздних бетховенских вариаций будет скорее мысль, которая углубляется сама в себя или пускается в свободное странствие по иным реальностям: принцип *decoratio* оказывается здесь почти ни при чем, уступая место принципам анализа (разъятия материи на элементы) и интроспекции (изучения этой разъятой материи изнутри). Это совсем иная эстетика, хотя в обоих случаях развитие идет от общего к частному — классическое сознание ставит здесь свои пределы.

Поясним сказанное примерами. Первые же такты первой вариации ясно демонстрируют этот отказ от классического фигуративного варьирования при внешнем сходстве с ним.

Здесь нет ни четко выдержанного ритмического рисунка, ни фигуративности, ни даже изысканных диминуций, знакомых нам по вариациям на Ариетту из ор. 111. Поначалу даже не понятно, какой из голосов ведущий (пожалуй, виолончель, хотя слух отдает предпочтение скорее второй скрипке). Зато первый мотив темы звучит почти одновременно со своей имитацией в обращении (в партии первой скрипки). При этом возникает хроматический нисходящий ход *es-d-des-c*, который в рамках данной вариации получает значение местного «лейтмотива», неоднократно появляясь в разных голосах и в разном ритмическом оформлении (см. тт. 22–23, первая скрипка; т. 25, вторая скрипка; т. 27, первая скрипка; т. 31, первая скрипка; т. 35, альт).

Этот «лейтмотив», отпочковавшийся от темы, порождает, в свою очередь, собственное обращение, где хроматизированный ход становится восходящим, появляясь всегда в партии виолончели (т. 26 и далее).

252

т. 20

Тем самым главная мысль, воплощенная в теме, как бы анализирует сама себя и оппонирует сама себе. Что же касается явно присутствующего здесь дробления длительностей, то оно также осуществляется совсем иначе, нежели это было принято ранее у венских классиков. Если внимательно посмотреть на ритмический рисунок партии виолончели в тт. 20–21, можно убедиться в том, что никакого единого принципа модификации здесь нет. Соотношение же звуков и их длительностей напоминает те принципы, которые более чем столетие спустя сформулировал Мессиян в своей концепции «необратимых ритмов», возникшей, как известно, под влиянием изощренной ритмики традиционной индийской музыки. Увеличение или уменьшение исходных длительностей звуков мелодии оказывается иррациональным, не продиктованным логикой двоичных или троичных пропорций и не следующим намеченному в тщательно разработанном затакте принципу дополняющих друг друга синкоп.

Во второй вариации, *Andante con moto*, меняется темп и размер (вместо 12/8 — C), а в ритмических рисунках появляются шестнадцатые и тридцать-

вторые. Однако и эта вариация не совсем классична. В ней продолжают жить собственной жизнью и отпочковавшийся от темы нисходящий «лейтмотив», и краткие диалоги двух скрипок, приобретающие вид то канонов, то двойных контрапунктов, и причудливые преобразования ритмических фигур (тт. 47–50) — то есть факторы развития скорее внутреннего, мотивного, нежели внешнего, фигуративного.

Третья вариация, E-dur, в «церковном» метре *alla breve* и в темпе *Adagio*, кажется настолько далекой от темы, что поначалу выглядит вставным эпизодом молитвенного характера (еще одна аллюзия на «Вечернюю песню под звездным небом»). Тем не менее, это именно вариация, что подчеркнуто явственным возвращением интонаций темы в середине (партия первой скрипки), а также диалогическим проведением частей темы скрипкой и виолончелью. Мягко сияющий E-dur вернется еще раз, перед кодовой вариацией — как обещание «иног», метафизического, неба, озаряющего нездешнюю реальность...

Две последние вариации — итоговая четвертая и имеющая характер свободной коды пятая — скорее синтезируют всё пережитое, нежели вносят что-то новое, и в этом они подобны двум последним вариациям Ариетты из ор. 111. Максимальная интенсивность духовного переживания сочетается в них с отсутствием заботы о внешней эффектности. К концу части форма прямо-таки развоплощается, утрачивая и свою исконную структуру, и узнаваемые интонации, и даже гармоническую устойчивость: вопреки характерному для классических код неоднократному финальному кадансированию в главной тональности, здесь уже на последней странице As-dur словно утрачивает представление о собственной реальности, колеблясь между неустойчивым Des-dur и зовущим в райские эмпиреи E-dur. Разумеется, *Adagio* кончается так, как положено, на тонике, но попадает в нее после не совсем традиционного каданса (без кварто-квинтового хода в басу и с задержанием к тоническому трезвучию).

То же самое сочетание узнаваемости классических прототипов с намеренным размытием их формы и сути предстает в III части, *Scherzando vivace* Es-dur. Обратим внимание на терминологическую тонкость: Бетховен дает понять, что эта часть написана в характере скерцо, но с некоторыми отклонениями от традиционной формы. Видимо, поэтому – *scherzando*, а не «скерцо», подобно тому, как ранее он нередко ставил обозначение *Tempo di minuetto* вместо обычного «менуэт». Что же это за отклонения и каковы особенности здешних «шуток»?

Прежде всего, типичной для подобных частей жанровости с обыгрыванием незатейливых ритмов и простодушных интонаций народных или салонных танцев, в *Scherzando* почти нет. Юмор носит преимущественно интеллектуальный характер. Так, два начальных предложения, порученных соответственно виолончели и альту, соотносятся как тема и ответ на нее в обращении — прием, который не так уж часто встретится даже в фуге или фугато.

253



Однако он означает здесь не столько «ученый» склад музыки, сколько склонность подвергать сомнению и иронически переиначивать любые истины. То же самое касается продолжения темы: «придравшись» к кадансу с церемонной трелью, все инструменты начинают наперебой пересмешничать, и густота имитаций этого простейшего мотива придает ему характер гиперболы (как если бы в нескольких увеличительных стеклах рассматривали, скажем, чей-то нос или какую-то деталь одежды).

Насыщение менуэтов и скерцо полифоническими приемами, трактуемыми как фигуры комического топоса — явление, достаточно типичное для квартетов венских классиков. Разница между галантным остроумием великих и малых мастеров XVIII века и иронией художника первой трети XIX века очень тонка, и ее можно скорее почувствовать, чем точно определить. Возможно, отчасти эта разница заключается в том, что для Гайдна и Моцарта структура существующей формы остается первичной и незыблемой (и все игры происходят внутри нее), а для Бетховена она уже почти сведена к формальности. То же самое касается и жанра. Менуэт, насыщенный имитациями, канонами или даже имеющий ракоходную часть, остается у Гайдна и Моцарта все-таки менуэтом с характерной ритмикой, мелодическими оборотами и кадансовыми формулами. Жанровая же принадлежность бетховенского *Scherzando* совсем не очевидна, а форма «расплывается» уже во втором разделе первой части, гораздо больше напоминающем сонатную разработку, чем даже очень сильно разросшуюся середину двухколенной формы. Тут и интенсивное тональное движение, достойное «героических» разработок молодого Бетховена (из B в *fis*), и активнейшие преобразования основного мотива темы, и неожиданное вторжение чужеродного элемента в ином метре (2/4, g-moll). Более того, по достижении главной тональности развитие не прекращается: первая часть формы и трио связаны переходом. Само же трио написано не только в тональности, являющейся образным антиподом главной (es-moll), но и в гораздо более стремительном темпе (*Presto*). Вместе с тем именно здесь, невзирая на нефольклорную сложность тональных красок (es — Des — b — Ges — es), прорывается искомая жанровость: неистовый и головокружительный немецкий танец, в котором наш слух способен уловить намеки на легкую inferнальность, пророчащую будущего Листа и даже Малера (скерцо Четвертой симфонии).

Столь же непрост и финал, который желал бы выглядеть по-сельски безмятежным и безоблачно радостным. В нем действительно избегаются любые намеки на темные краски и тревожные настроения, но индивидуальностью своей конструкции и богатством тонких эмоциональных оттенков финал не уступит ни одной из предыдущих частей цикла (кроме, пожалуй, *Adagio*).

Финал написан в сонатной форме, которая начинается совершенно правильно (тоники-доминантовое соотношение и умеренный контраст главной и побочной партий), а затем, словно бы снисходительно отдав дань условностям, всё дальше и дальше уходит от привычных схем. Так, в зоне заключительной партии вместо традиционного кадансирования в доминантовой тональности появляется очень яркая, хоть и производная, приплясывающая тема в тональности двойной доминанты (F-dur), после чего каданса в B-dur так и не происходит, и грань между неповторяющейся экспозицией и разработкой оказывается заглушенной, как и грань между разработкой и репризой.

Реприза начинается с проведения главной темы в тональности *субдоминанты*, причем основная мелодия звучит в среднем голосе, в партии альты — и то, и другое в рамках поэтики классического стиля выглядит довольно экстравагантно, заставляя даже подозревать некий розыгрыш со стороны автора (нечто вроде ложной репризы). Тем не менее, эта реприза — настоящая, а не ложная, хотя чуть позже тема все-таки проводится в главной тональности. Странности имеются и в коде. Реприза так ведь и не доводится до каданса в Es-dur, вместо которого неожиданно появляется C-dur, причем со сменой темпа и размера на 6/8. Что это, новая тема? Нет, всего лишь вариация на основной мотив главной темы. Да и новая тональность оказывается лишь ходом в безупречно продуманной модуляционной цепочке: Es — C — As — E — Es. Для классической гармонии (особенно гармонии заключительных разделов) эта последовательность весьма необычна, но для позднего бетховенского стиля — почти нормальна, тем более, что она высвечивает основные «инородные» тональные сферы, сыгравшие определенную роль в музыкальной драматургии Квартета ор. 127 (C-dur появлялся в разработке I части, As-dur был тональностью II части и мелькал в репризе IV части; E-dur трижды возникал во II части).

Единство цикла Квартета ор. 127 обеспечивается, однако, не только итоговым «воспоминанием» о пройденном пути, и не только мотивными связями между темами разных частей. В поздних произведениях Бетховена обычными становятся своеобразные переходы между частями, возникающие даже тогда, когда гармония этого не требует. Так, тональности I и II частей соотносятся как доминанта и тоника (Es — As), что вроде бы делает модуляцию излишней, но эмоциональный перепад слишком велик, чтобы начать Adagio непосредственно с темы. Начальные два с половиной такта постепенно превращают прежнюю тонику в доминанту и одновременно совершают модуляцию из мира земного в мир горний, где иначе протекает время, а взоры обращены только ввысь. Возвращение из этого мира также совершается не одномоментно: два вступительных такта к скерцо варьируют только что отзвучавший каданс, а восходящий угловатый рисунок юмористической темы III части воспринимается как знакомый благодаря своему тайному сродству с возвышенной темой Adagio. Вступительные такты IV части служат водоразделом между двумя массивами Es-dur, но в то же время ритмически связывают конец скерцо с началом финала. Если вспомнить о том, что примерно так же соединены модуляциями и переходами разделы внутри частей, то весь большой четырехчаст-

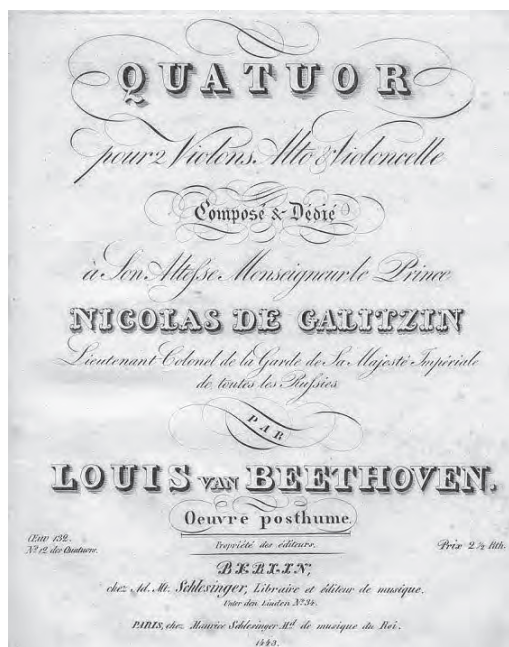
ный цикл приобретает характер единого авторского высказывания — весьма субъективного по форме, при том, что предмет этого дискурса (гармония внешнего и внутреннего мира) преподносится как сугубо объективный.

КВАРТЕТ Ор. 132

Квартет ор. 132 a-moll резко контрастен по отношению к ор. 127 и в образном, и в формальном смысле. Как уже говорилось, он создавался Бетховеном после тяжелой болезни и потому вобрал в себя размышления о жизни и смерти, о бренности тела и бессмертии души, о божественной субстанции, одухотворяющей всё преходящее и бытовое, включая яркие, но уже размытые временем воспоминания о далекой юности: в памяти всплывают наигрыши деревенских музыкантов, барочная роскошь дворцовых покоев, красота увядающей и воскресающей природы... Круг музыкальных и внемузыкальных идей, сконцентрированных в этой партитуре, почти безграничен, и мы бы еще раз предостерегли слушателя от простодушных попыток свести внутреннюю программу квартета к «медицинскому» сюжету.

В основе цикла Квартета ор. 132 лежит четырехчастная модель (*Allegro* — *скерцо* — *Adagio* — *финал*), поскольку краткий марш и речитативный переход от него к финалу носят вспомогательный характер. Тем не менее формально частей — пять, а сам Бетховен считал даже, что их шесть, разделяя марш и речитатив. Дело, впрочем, не в количестве частей, а в их функциях и соотношениях, которые здесь странным образом напоминают о Девятой симфонии. Квартет ор. 132 стал в некотором смысле камерным, подчеркнуто субъективным, вплоть до автобиографизма, вариантом воплощения примерно той же музыкальной драматургии. Оба сонатных *allegri*, симфоническое и камерное, при всех своих формальных и тематических различиях, отмечены болезненной неустойчивостью и а-классической «рыхлостью» структур (любопытно, что в коде I части ор. 132, как и в коде I части Девятой симфонии, также звучит маршевая тема — но на сей раз не траурная, а преисполненная отчаянной бравады). За этими *allegri* следуют огромные, крайне далекие от бытовых прототипов части, которые мы для удобства назовем *скерцо*, хотя II часть ор. 132 так не называется. Почти не требует доказательств смысловое и структурное подобие двух *Adagio*: и в Симфонии, и в Квартете присутствуют две темы, причем первая в обоих случаях — хорал с вариациями, а вторая — менуэт, звучащий в контрастных тональностях, но практически не подвергающийся варьированию. Появлению главных тем обоих финалов предшествует инструментальный речитатив — разве что в Квартете он более краток, патетичен и исполняется не низкими струнными, а первой скрипкой. Кардинально различны лишь концепции финалов. Однако исследователям известно, что будущая тема финала ор. 132 впервые возникла в эскизах Бетховена в тональности d-moll как возможный вариант темы предполагавшегося инструментального финала... Девятой симфонии⁴⁸.

⁴⁸ Впервые об этом заговорил Г. Ноттебом в статье «Эскизы к 9-й симфонии Бетховена» (Проблемы бетховенского стиля. С. 355–356). Подробнее см.: Вязкова 1995. С. 29–31.



Квартет op. 132.

Титульный лист первого издания партитуры

возникло из-за того, что в качестве темы вариаций медленной части Шуберт использовал свою одноименную песню). В музыке бетховенского квартета трагизм, безусловно, присутствует, однако в целом концепция произведения — не трагическая, а лирико-философская. Взгляд на те же проблемы Шуберта — романтика и представителя «потерянного поколения» — оказывается гораздо более мрачным и безотрадным. Минор у него — беспросветнее, страдальческих интонаций гораздо больше, место же смысловой сердцевины произведения занимает не «Благодарственная песнь выздоравливающего Божеству», а бессловесный в квартетном звучании, но от этого не менее жуткий монолог Смерти, обращенный к юному прекрасному существу: «Приди ко мне, и сладким сном в моих объятьях успокойся»... Это сравнение двух квартетов еще раз показывает, что кризисное состояние классической музыкальной формы и упразднение традиционной поэтики музыкальных жанров носили всеобщий характер, однако трактовка этих реалий оказывалась принципиально различной под пером последнего из классиков и одного из первых романтиков.

Композиторская техника Бетховена в этом квартете, как и во всех прочих, остается сугубо не романтической. Вместо потока непрерывно льющихся шубертовских мелодий — крепкие сцепления кратких мотивов и субмотивов, подвергающихся изощренному контрапунктическому анализу и синтезу. Тематизм не только I части, но и почти всего Квартета op. 132 вырастает из начального motto (*gis-a-f-e*), которое, в свою очередь, содержит сразу две барочные фигуры: «креста» и «вопроса»⁴⁹.

«Радость, дочь Элизиума» все-таки озаряет своей ласковой улыбкой самые последние страницы Квартета op. 132 (кода в A-dur), но, в отличие от финала Симфонии, здесь господствует смешанное чувство щемящей меланхолии, поэтической мечтательности и сожалений о безвозвратно утраченном. От этого финала веет романтическим томлением — *Sehnsucht*, и кажется, что такую музыку мог бы написать ходивший по тем же венским улицам Франц Шуберт...

Показательно, однако, сравнение Квартета op. 132 с двумя не уступающими ему в масштабах и написанными почти в то же самое время минорными квартетами Шуберта: a-moll D 802 (неавторское название — «Розамунда») и d-moll D 810 («Смерть и Девушка» — название

⁴⁹ О конструктивной роли, которую играет эта «тема-эпиграф» в Квартете op. 132, подробнее см. в статье Е. И. Чигарёвой (Чигарёва 1970. С. 43–46).

254



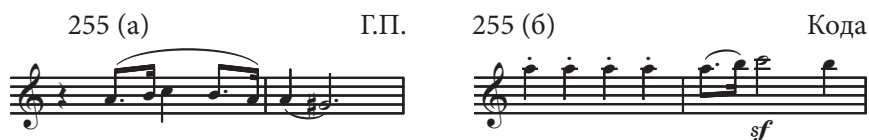
Это философское «Быть или не быть?» порождает множество смысловых кругов, трактующих о смысле бытия (земного, потустороннего или божественного), о возможности или невозможности небытия (ведь неприсутствие в одном из миров не обязательно означает абсолютного небытия), об истинности или мнимости самой этой альтернативы...

Круговой принцип положен и в основу формы *Allegro* — внешне следующей логике сонатности, но на самом деле иной по своему значению. От сонатности здесь сохраняются важнейшие параметры: контрастность тематизма, двухполюсность экспозиции, непрерывность мотивного и гармонического развития. Однако эта форма отходит как от привычной для венских классиков двухколенности, так и от более свойственной Бетховену драматургической трехфазности (завязка конфликта в экспозиции, развитие в разработке, разрешение в репризе). Форма I части ор. 132 образует три круга развития с тональными перевоплощениями тем, порядок которых, однако, точно следует заданному в экспозиции⁵⁰.

Экспозиция	Разработка	Реприза	Кода
ГП — ПП	ГП — ПП	ГП — ПП	
a — F	c, a, e — C	a — A	a

Далекий прообраз такой формы можно усмотреть в увертюре «Кориолан». Но там все-таки имелась разработка, не тождественная по тематической структуре экспозиции и репризе. В Квартете ор. 132 разработка представляет собой вариацию на экспозицию как «тему тем». Подобные приемы встречались в сонатных формах композиторов раннеклассической эпохи, начиная, видимо, с Доменико Скарлатти, однако те произведения не были обременены столь весомой философской проблематикой. Именно она, на мой взгляд, дает ключ к пониманию этой формы, где время движется не векторно, как в нормальном классическом произведении, и не упорядоченно циклично, как в ритурнельных барочных формах, а большими кругами, образующими головоломную спираль вроде круга Мёбиуса: конец все-таки смыкается с началом, однако оказывается лежащим в иной плоскости. Ведь с музыкальной точки зрения остиная попевка маршевой коды — не что иное, как ритмически преобразованная интонация главной партии, но смысл их различен.

⁵⁰ И. О. Цахер склонна видеть в этой структуре экспозицию и две репризы: репризу-разработку и репризу-коду (Цахер 1997. С. 45).

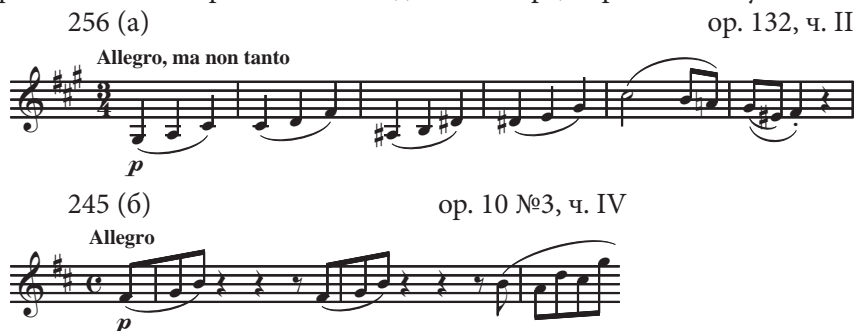


Возможно, наиболее загадочна в Квартете op. 132 самая неброская II часть (*Allegro ma non tanto*, A-dur) с ее неявной жанровой природой и множеством зашифрованных в партитуре субъективных аллюзий, понять которые (очевидно, далеко не все) может лишь тот, кто очень хорошо знает всё творчество Бетховена. Эту музыку он писал, безусловно, только для себя, не рассчитывая на то, что рассыпанные в ней намеки будут кем-то услышаны.

Образная сфера II части — сельская идиллия, предстающая таковой, однако, не в реальном изображении, пусть сильно идеализированном, а в мечтах и воспоминаниях человека, находящегося очень далеко от этого гармоничного и приветливого мира. Пастораль, встающая с этих страниц, существует либо в невозвратимом прошлом, либо вообще в запредельности — в христианском Раю или в античном Элизиуме. Впрочем, в области идеального снимаются все различия между пространством и временем: прошлое оказывается обетованным Раем, а утопический Элизиум вдруг обретает земной адрес, располагаясь то ли на берегах «батюшки-Рейна», то ли в гостеприимном имении дружественной графини Эрдеди, то ли в уютной деревушке в окрестностях любимого Бадена...

Бетховен не называет эту часть «скерцо». Во-первых, ее ритмика не полетна, а танцевальна — здесь звучат лендлер (первый раздел) и швабская аллеманда (трио). Во-вторых, нежной и ностальгической лирики здесь куда больше, чем шуток. Да и лирика, как это нередко случается в поздних произведениях, проникнута философской рефлексией, что для жанра скерцо совсем не привычно.

Тема первого раздела вызывает у искушенного знатока сразу несколько воспоминаний. В ней туманно брезжат и столь же обманчиво простодушные наигрыши из III части Сонаты op. 7, и загадочно-вопросительные интонации финала Сонаты op. 10 № 3, и сладостные терции ранних менуэтов...



Бетховен, возможно, имел в виду нечто другое: прочную, но скрытую под оболочкой различия, связь драматической I части и идиллической II части, поскольку тема основана на том же круте интонаций начиная с ключевого хода *gis-a*. Это подчеркивается акцентированием в первом разделе специфической

гармонии малого минорного септаккорда (иногда даже нонаккорда). Фонизм этого аккорда сочетает в себе мягкую меланхолию и неяркий свет, а функциональность объективно ослаблена из-за отсутствия вводнотоновых тяготений: на этой звучности хочется застыть, помедлить, помечтать — то есть аккорд начинает вести себя не как диссонанс, стремящийся к разрешению, а как самодостаточная, причем довольно изысканная, краска, распространяющаяся и на вертикаль, и на горизонталь (недаром подобные аккорды так полюбили впоследствии некоторые романтики и импрессионисты).

257



В трио возникает скрытая автоцитата, о которой никто из современников Бетховена не знал, а сам композитор никому и не говорил. Стало бы — это узелок только на собственной памяти, не имеющий особого значения для посторонних. Внешне эта тема выглядит как искусное подражание немудреной игре сельского ансамбля, сопровождающего танцы на залитой солнцем лужайке или в уютном дворике. Швабская аллеманда — один из деревенских предков вальса, завоевавших популярность еще в конце XVIII века (другими такими предками были распространенные в разных областях Австрии и Германии шлейфер, штирер — «штирийский» танец, лендлер — танец из земель Лендль, «немецкий», и т. д.). Ленивое бурдонное сопровождение, повторяющиеся мелодические коленца, кокетливый диалог танцующей пары, загнанный в высокий регистр альт, тембр которого приобретает при этом гобойную гнусавость...

На самом деле эту тему Бетховен сочинил еще около 1800 года, используя в фортепианной пьеске вроде багатели — Аллеманде WoO 81, которая осталась надолго погребенной в его эскизах.

258 (a)

ор. 132





258 (6)

WoO 81



Издана эта пьеска была лишь в 1888 году и, разумеется, в окружении композитора никто ее не знал. Но почему-то сердцу автора она оказалась настолько мила, что он вспомнил о ней на склоне лет и преподнес в своем позднем квартете в столь изысканном перевоплощении, что она зазвучала не просто как стилизация под фольклор, а как поэтическая мечта о «потерянном рае». Подобные образы можно найти в музыке некоторых ранних романтиков (начиная уже с Шуберта — например, во II части Симфонии *h-moll*), но гораздо более характерными они станут для романтиков поздних — Брамса, Чайковского, Малера...

Впрочем, бетховенские трио и раньше отличались особой смысловой наполненностью, ощутимо менявшей образный рельеф почти трафаретной сложной трехчастной формы. Ведь традиционно трио трактовалось как область «облегченной» музыки — более прозрачной по фактуре, более простой гармонически и структурно приспособленной для удовольствия и отдохновения слуха (например, в серьезнейших произведениях Моцарта — Симфонии № 40, Квинтете *g-moll*, Квартете *d-moll* — трио менуэта является едва ли не единственным островком покоя и света). У Бетховена с первых же самостоятельных шагов появляются трио, либо вносящие в атмосферу жанровой части мрачное волнение (Соната *op. 7*), либо необычайно бурные эмоции (Соната *op. 2* № 3), либо содержащие наиболее необычный материал (русская песня «Слава» в III части Квартета *op. 59* № 2). В Квартете *op. 132* найдено особое

решение: самая «легкая» музыка обременяется самым субъективным личностным подтекстом.

Если об автобиографизме скерцо можно лишь догадываться, то в знаменитом *Adagio* из Квартета op. 132 он очевиден, что, впрочем, не делает восприятие и истолкование этой музыки более легким. Об этой музыке написано очень много, и всякий исследователь находит в ней что-то свое; мнения и концепции не исключают, а скорее дополняют друг друга, но ни одно суждение не оказывается единственно верным (наше также не претендует на подобную роль).

Как это нередко бывает в поздних произведениях Бетховена, авторские обозначения и ремарки к *Adagio* образуют несколько слоев, и каждый из них заслуживает истолкования: «*Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit. In der Lydischen Tonart*» («Священная благодарственная песнь выздоравливающего Божеству. В лидийском ладу»).

Слово *Gottheit* было чрезвычайно значимым для Бетховена. Оно появилось еще в «Гейлигенштадтском завещании» (см. главу «Рождение Героя») — документе, глубоко обдуманном и не содержащим случайных слов. Неоднократно возникало оно и в словесных текстах Бетховена позднее (в частности, в авторской редакции заголовка к финалу «Пасторальной симфонии», который тоже мыслился как «благодарность Божеству»). Видимо, предпочтение именно этой формы (не Бог, а Божество — причем по-немецки данное слово относится к женскому роду) отражало несколько напряженное отношение Бетховена к Богу-отцу, а может быть, и симпатии к иным верованиям, помимо ортодоксального католицизма.

Понятие «выздоровления» в мистическом контексте могло быть истолковано не в материально-физиологическом смысле, а в духовном, как возвращение на истинный путь после губительных заблуждений, или как воссоединение с животворящими силами природы (собственно, в древней медицине взгляд на проблему недуга и исцеления был примерно таков, и было бы опрометчивым утверждать, что этот взгляд ошибочен). В какой-то мере выздоровление — метафора воскрешения, ибо перенесший тяжелую болезнь человек действительно в какой-то мере возвращается «оттуда»⁵¹.

Удивительна смысловая перекличка бетховенского *Adagio* и стихотворения Н. М. Карамзина «Выздоровление» (цитирую с некоторыми сокращениями):

Нежная мать Природа!
Слава тебе!
Снова твой сын оживает!
Слава тебе!

⁵¹ Дж. Керман обратил внимание на параллель между мелодией хора из «Благодарственной песни» и мелодией бетховенского канона WoO 189, написанного 11 мая 1825 года в честь лечащего врача композитора, Антона Браунхофера (Kerman 1978. P. 256). Исследователю показалось такое сближение своего рода трагестией, однако, хотя канон носил шуточный характер, начальные слова его были вполне серьезны: «Доктор, замкните врата смерти» («Doktor, sperrt das Tor der Tod»).

Сумрачны дни мои были.
 Каждая ночь
 Медленным годом казалась
 Бедному мне...
 <...>

Всё для меня обновилось:
 Всем веселюсь:
 Солнцем, зарею, звездами,
 Ясной луной.

Сон мой приятен и кроток;
 Солнечный луч
 Снова меня призывает
 К радостям дня.

Стихотворение было сочинено 13 декабря 1789 года⁵². Разумеется, речь может идти только о явной общности настроения, а не о каком-либо влиянии.

Существует и аналогия в австрийской поэзии того времени — стихотворение Франца Грильпарцера «Выздоровливающий» («Der Genesene»), написанное в 1820 году:

Позади теперь тревога,
 и душа моя светла.
 О болезнь, ты — дар от Бога,
 и Ему за то — хвала!...⁵³

Всё это говорит о том, что «Благодарственная песня» из Квартета op. 132 находилась в сфере пантеистически-натурфилософских идей, витавших в воздухе эпохи позднего Просвещения и раннего романтизма.

Совершенно не случайно Бетховен избрал для темы Adagio именно лидийский лад. Как замечал У. Киркендейл, композитору были известны трактаты Царлино и Глареана, в которых при описании церковных ладов содержались ссылки на позднеантичных авторов (в частности, Кассиодора) — по крайней мере, использование дорийского лада в «Et incarnatus» «Торжественной мессы» и лидийского в данном Adagio очень точно соответствует тому, что старинные теоретики писали об этосе обоих этих ладов. Так, лидийский, согласно Царлино, ссылавшегося на Кассиодора, рекомендовалось применять «для исцеления недугов души и тела»⁵⁴; теоретик же XV века Рамос де Пареха, апеллируя к св. Августину, полагал, что лидийский лад «веселит грустящих и беспокоящихся» и «поддерживает павших духом и отчаявшихся»⁵⁵. Вряд ли это может быть всего лишь совпадением.

⁵² Карамзин 1964. II. С. 16.

⁵³ Grillparzer. I. S. 123–125. Перевод мой. — Л. К.

⁵⁴ Kirkendale 1970. P. 677; Kirkendale 1979. P. 250–251.

⁵⁵ Цит. по: МЭЗСВ. С. 207.

Проблеме модальной гармонии «Благодарственной песни» и особенно интерпретации Бетховеном лидийского лада посвящено немало исследований. Согласно одной точке зрения, лидийский лад в данном случае обозначен лишь через использование чистого h вместо b — и, стало быть, специфическая модальная окраска здесь выражена очень слабо, и в целом перед нами — натуральный мажор, представленный лишь не совсем обычными гармоническими последованиями⁵⁶. Однако другой взгляд (который мне представляется более верным) обнаруживает в этой части, напротив, очень точное следование законам модальности, только лидийский лад в данном случае следует трактовать не как фольклорный, а как церковный, где мастерство композитора-контрапунктиста заключалось как раз в избегании в мелодии и гармонии интервала тритона («дьявола в музыке») при затрагивании высокой четвертой ступени. Этос лада с его подчеркнутой высветленностью, «сверхмажорностью», здесь более важен, чем острота слуховых ощущений при смаковании повышенной кварты, и потому Ю. Н. Холопов справедливо охарактеризовал Adagio из Квартета ор. 132 как «первое принципиально новое обращение к старинным (модальным. — Л. К.) структурам»⁵⁷.

О соотношении «Благодарственной песни» с возможными старинными прототипами также написано немало. Хотя гипотеза А. И. Климовицкого о том, что непосредственной моделью этой части могла послужить «Gloria patri» Палестрины, копию с которой композитор сделал собственноручно, является спорной⁵⁸, целиком отвергнуть связь между Adagio и стилем Палестрины невозможно, да и с историей самой карандашной копии Бетховена тоже не всё ясно⁵⁹. Поэтому анализ А. И. Климовицкого, сопоставившего гармонию Палестрины с гармонией бетховенской «Благодарственной песни», в стилистическом смысле остается актуальным. Разумеется, «Благодарственная песнь» — не старательная стилизация под Палестрину и не точное воспроизведение конкретной палестриновской модели. Но усматривать источник вдохновения Бетховена лишь в дидактических пособиях практикующим органистам, созданным на рубеже XVIII и XIX веков Тюрком, Кохом, Кнехтом и Фоглером (как это делает, например, З. Бранденбург) тоже, на мой взгляд, неправомерно: все эти достойные и ученые музыканты никогда не могли бы создать ничего подобного бетховенскому Adagio. Бетховен мог заглядывать в существующие трактаты для уточнения каких-то деталей, но трудно предположить себе, буд-то чтение учебника для практикующих органистов вызвало бы в нем прилив гениального вдохновения.

Вряд ли Бетховен хорошо знал творчество Палестрины, которым так восхищался. Изданий было мало, рукописных копий тоже (за пределами Ватикана и Рима ренессансная полифония строгого стиля не входила в обычный

⁵⁶ Тюлин 1971. С. 22–26; Берков 1975. С. 122.

⁵⁷ Холопов 2003. С. 215.

⁵⁸ См.: Brandenburg 1982. P. 162–163.

⁵⁹ Мы подробно говорили об этом в главе «Симфония и Месса». См. раздел «Торжественная месса»: история создания»..

литургический репертуар). Скорее всего, он основывался на общем представлении о музыке палестриновской эпохи, тем более, что индивидуальный авторский стиль в ней, как правило, был неярко выражен.

Но ведь и попытка мысленно проникнуть в музыкальный мир XVI века — это очень смелый шаг со стороны композитора классической эпохи. Ничего подобного этому *Adagio* мы у венских классиков не встретим. Здесь воспроизводится не обычный для XVIII века «церковный» стиль, а сам дух музыки, существовавшей в далеком прошлом: музыки, лишенной современных ярких эмоций (но наделенной другими, не менее глубокими эмоциями); музыки, в которой иначе протекает время (оно здесь почти остановлено, так что структура темы на слух фактически не воспринимается); музыки, обретающейся в условиях тональной «невесомости» (тоника есть, но острота ладовых тяготений снижена); музыки, в которой снято противоречие между вокальным и инструментальным началом (квартет «поет», но так, как не в состоянии спеть никакой человеческий хор).

Этот прорыв в «иное» не может не потрясать, сколько раз ни слушаешь «Благодарственную песнь» и ни пытаешься проникнуть в ее тайны.

Форма главной темы *Adagio* также неординарна и ориентирована на старинные образцы небольших обработок церковных мелодий — версеты. Пять рассредоточенных фраз воображаемого хора, изложенного половинными длительностями во всех голосах, перемежаются пятью имитационными фрагментами, причем во вступительном и в последнем из них ярко выделяется интервал восходящей большой сексты. Для музыки XVI века и тем более для григорианского хора этот мелодический интервал, взятый скачком, отнюдь не типичен: в условиях хорового исполнительства он не очень легко интонируется, особенно если использовать традиционный пифагорейский строй, где большая терция звучит напряженной, чем в темперированной системе. Знал ли об этом Бетховен? Несомненно, должен был знать хотя бы по учебнику Фукса, пройденному с Альбрехтсбергером. Но, поскольку его целью была не научно корректная стилизация под Палестрину, а воссоздание архаической и мистической атмосферы воображаемого святилища, то художественная эмоция, воплощенная в интонации и почти зримой фигуре молитвенного воспарения к Божеству, оказалась на первом месте.

В беседе с органистом Фройденбергом, состоявшейся в 1825 году Бетховен, если верить последнему, обмолвился о том, что, хотя он и считает Палестрину идеальным композитором церковной музыки, «было бы нелепостью подражать ему, не обладая его духом и религиозными воззрениями»⁶⁰. Следовательно, Бетховен прекрасно отдавал себе отчет в различии мировосприятия музыкантов XVI и начала XIX века. Если в эпоху Возрождения еще было возможно бесконечное состояние тихого просветления или молитвенного экстаза, то в эпоху раннего романтизма люди уже не выдерживали столь длительной концентрации душевных сил на предмете, имеющем

⁶⁰ Kerst II S. 114.

сверхчувственную природу. Восприятие человека Нового времени требовало эмоциональных всплесков и кульминаций, оттеняющих контрастов и эффектных противопоставлений, без чего превосходно обходились Жоскен, Лассо, Палестрина и их современники. Зная об этой психологической потребности людей своей эпохи или ощущая ее в самом себе, Бетховен всякий раз либо облакал свои наиболее созерцательные медленные части в динамичную форму с интенсивным тональным и тематическим развитием (например, сонатную в «Сцене у ручья» из «Пасторальной симфонии» и в *Benedictus* из «Торжественной мессы»), либо вносил в них тематические контрасты, как в *Adagio* из Девятой симфонии или здесь, в «Благодарственной песне». Но если контраст в симфоническом *Adagio* был, при всей своей рельефности, достаточно мягким, то в Квартете ор. 132 он подчеркнуто резок, как бьющий в глаза луч солнца после храмового полумрака.

«*Ощущая прилив новых сил*», — гласит бетховенское пояснение при вступлении второй темы, темп которой обозначен как *Andante*. Оппозиция «хорал — менуэт» обозначает лишь внешний слой возникающей антитезы. Впрочем, менуэт, дважды звучащий в светоносной тональности D-dur, также несколько архаизирован. Мало того, что в 1820-х годах менуэт уже исчез из бального обихода, превратившись в символ ушедшей эпохи, но ведь Бетховен обращается даже не к классическому, а к барочному типу танца — подчеркнуто торжественному, неторопливому, украшенному трелями и фигурациями, и движущемуся по ступеням традиционной нисходящей секвенции из трезвучий и секстаккордов. Такую музыку, вероятно, мог бы написать Гендель. Однако продолжение темы (середина и тональная реприза) отбрасывает величавую церемонность, приобретая далекую от какой-либо этикетности страстную взволнованность со сбивчивым ритмическим дыханием, прерывистыми репликами и разорванной фактурой — всё это в поэтике Генделя, конечно же, невозможно.

Стало быть, дело не только в эффектном противопоставлении хорала и менуэта (в творчестве Бетховена эти жанры вполне могли сочетаться вплоть до полного слияния, как в теме Ариетты из ор. 111), и не в наивном иллюстрировании музыкой постепенного процесса «обретения новых сил», а в чрезвычайно сложной музыкальной оптике этой части. Здесь соединены в единое целое языческое и христианское, церковное и светское; старинное и современное; созерцательное и телесно-динамическое — то есть, по сути, вся полнота духовного бытия, взятого в его историческом и сиюминутном ракурсе.

Развитие переживает лишь основная, хоральная, тема, имеющая две вариации. Принцип варьирования — вновь старинный (диминуирование, касающееся, однако, только имитационных интермедий и контрапунктирующих голосов, но не *cantus firmus*). Первую вариацию еще в какой-то мере можно связать с традицией Фукса (четвертый, синкопированный, разряд контрапункта), но ритмика второй вариации настолько изощренно детализированна, что никакой учебник этого не предусматривал, да и у старых мастеров вплоть до И. С. Баха такие прихотливые ритмические рисунки встречались чрезвычайно редко.

259
Molto adagio

Mit innigster Empfindung

Mit innigster Empfindung

Mit innigster Empfindung

Mit innigster Empfindung

p

p

p

Впрочем, нечто подобное существовало в музыкальной практике начиная с древнейших времен — но только в вокальной музыке преимущественно устной традиции; в ноты такие вариации обычно не фиксировались. Голос певца, исполнявшего сакральное песнопение, от полноты духовного и чувственного переживания начинал акцентировать тот ли иной звук, опевая его сверху и снизу, пытаясь всячески выделить усилением или продлением; к обычной классической орнаментике инструментального склада это искусство имело очень отдаленное отношение. Недаром последняя вариация «Благодарственной песни» сопровождается ремаркой «Mit innigster Empfindung» («С сокровеннейшим чувством») — речь идет не об украшении мелодии фигурациями, а об экстатическом переживании и истолковании каждого ее звука. При этом мелодия *cantus firmus* уже не поется только первой скрипкой, как это было ранее. Она имитационно проводится в разных голосах, бережно передаваясь из партии в партию, дабы каждый поющий мог бы к ней причаститься.

Следующая часть квартета, краткое *Alla marcia, assai vivace A-dur*, кажется всего лишь интермедией, возвращающей нас с небес на землю. Однако этот маленький марш тесно связан с только что отзвучавшим *Adagio*: подчеркивание интервала восходящей мажорной сексты роднит тему марша с темой хора, а бодрый характер музыки связывает марш с менуэтной темой, символизировавшей «прилив новых сил». Важно также яркое цветовое пятно тональности *A-dur*, играющей важную роль в музыкальной драматургии квартета. Благодаря этой якобы вставной пьесе связываются в одну логическую цепь робкий проблеск лучезарного света в репризе I части, утопическая идиллия II части и райское упоение коды финала. А постоянное выделение звука *a* в *Adagio* позволяет этой нити протянуться и через «Благодарственную песнь».

Тем не менее веселье, прорвавшееся в *Alla marcia*, оказывается преждевременным и сугубо локальным. После того, как прозвучала тема в простой трехчастной форме с повторениями колен, вступает не трио, а переходная часть в жанре речитатива (сам Бетховен, напомним, считал этот раздел отдельной

частью, и по сути был прав: вопреки своей очевидной переходности, речитатив не является ни кодой по отношению к маршу, ни вступлением по отношению к финалу). По своему интонационному рисунку и фактуре (тремоло сопровождающих струнных) этот речитатив перекликается со страстными призывами к Агнцу Божьему, вторгавшимися в *Dona nobis pacem* из «Торжественной мессы».

260 (a) op. 132

260 (6) Месса

Учитывая сакральный контекст, присутствующий в Квартете op. 132, эта аналогия могла иметь осознанный характер.

Однако, в отличие как от Девятой симфонии, где после оркестровых речитативов вступает «Ода к Радости», и от Мессы, где вторжение воспоминаний о войне лишь усиливает пафос «мольбы о мире внутреннем и внешнем», в финале Квартета op. 132 не предлагается сколько-нибудь однозначного решения всех коллизий.

Финал, *Allegro appassionato*, написан в форме рондо-сонаты, что довольно типично для подобных частей классических циклов, но в позднем творчестве Бетховена выглядит скорее как исключение (рондо-сонатой является лишь II часть Сонаты op. 90, созданной в 1814 году; в сочинениях 1820-х годов таких финалов уже нет). Поэтика рондо, восходящая к фольклору и бытовой песенности, предполагает прежде всего апелляцию к земному и чувственному началу, и лишь в редких случаях приобретает иное значение: неоднократное возвращение к главной мысли может символизировать трагически замкнутый круг. Привнесение в форму рондо сонатности решающего значения не имеет, поскольку побочная тема здесь не может составить сильный противовес главной, да и гармоническое развитие носит центростремительный характер.

Стало быть, два полюса поэтики рондо включают в себя бытовое (песня, танец, хоровод) и роковое (круг предопределенности). Наклонение в ту или иную сторону во многом зависит от лада, темпа и жанра темы. Минорный рефрен в относительно медленном темпе и в жанрах вроде чаконны или сицилианы, не говоря уже о траурном марше, ясно говорит о трагической трактовке данного топоса; однако минор в сочетании с быстрым темпом и жанром, например, контрданса, отклоняет смысловый вектор в сторону бытового (как в финалах Патетической сонаты или Третьего концерта Бетховена).

В этом контексте финал Квартета op. 132 смотрится очень своеобразно. Смыкание бытового и рокового нередко встречалось еще у Моцарта

(финалы Квартета d-moll и Симфонии № 40 g-moll), но типичным оно стало в творчестве романтиков начиная уже с Шуберта и Вебера, у которых появились немыслимые в рамках поэтики классического стиля inferнальные застольные песни (едва ли не первый такой образец — песня Каспара из «Волшебного стрелка» Вебера), успокойные колыбельные (начиная с «Колыбельной ручья» в «Прекрасной мельничихе» Шуберта и кончая «злой колыбельной» Царевны из «Кощей Бессмертного» Римского-Корсакова), танцы потусторонних и демонических существ, ставшие популярными с 1830-х годов (пляски мертвых монахинь в «Роберте-Дьяволе» Мейербера, балеты «Сильфида» Ж. Шнейцхоффера и «Жизель» А. Адана, «Мефисто-вальсы» Листа, и т. д.).

Хронологически финал Квартета op. 132 ближе к романтической эпохе, нежели к классической, и велико искушение истолковать вальсовую тему этого финала именно в романтическом контексте — как музыкальное воплощение *Sehnsucht*, неизбывного томления по недостижимой мечте, отмеченной печатью обреченности. Однако бетховенские темы позднего периода наделены такой огромной емкостью «памяти сердца», что аллюзии тянутся не только в гипотетическое будущее (вплоть до «Вальса-фантазии» Глинки, «Грустного вальса» Сибелиуса или вальса Наташи из «Войны и мира» Прокофьева), но и в прошлое, как собственное, относительно недавнее, так и в более глубокое. В интонациях темы финала зашифрованы и пронзительная скорбь «*Lacrimosa*» из моцартовского Реквиема, и светлая элегичность некоторых бетховенских тем (например, темы финала Сонаты op. 31 № 2 или рондо «К Элизе»), и уже витающие в воздухе, но еще никем не пропетые романтические обороты вроде глинкаевского «Не искушай» — эта интонация превратится затем в лейтмотив вагнеровского «Тристана», и совсем уже напоследок все они вместе отзовутся в финале Пятнадцатой симфонии Шостаковича...

Разумеется, Бетховен не был постмодернистом. Он был классиком, объективно поставленным в ситуацию постмодернизма. И классическое чувство формы диктовало ему необходимость связать тему финала прежде всего с основной мыслью всего Квартета op. 132 — а эта мысль восходила, как мы помним, к риторической фигуре креста и к баховской интонации вопроса.

261 (a)

ч. I



261 (6) Конец речитатива

Poco adagio

smorzando

p

p

p

attacca

262 (в) Финал

Allegro appassionato

espressivo

p

p

p

Таким образом, романтический вальс оказывается метаморфозой барочной лейттемы, изначально символизировавшей объективный трагизм бытия безотносительно к ощущениям каждого живущего индивидуума. Но, помимо памяти о смерти, семантика вальсовой темы включает в себя и образ нежной красоты, которой ее хрупкость и мимолетность лишь придают очарования. Вальс как воплощение грез о вечно женственном лишь смутно предвкушался в 1820-е годы романтической эстетикой — Бетховену удалось уловить это веяние одному из первых, однако абсолютизировать этот образ он не стал. В финале Квартета оп. 132 элегическая тема со всеми скрытыми в ней психологическими и стилевыми аллюзиями и потенциями — лишь отправная точка движения к Радости, «дочери Элизиму», обретаемой в коде. Мажорный вариант темы, звучащий здесь, объединяет пасторальный рай II части с лейтинтонацией «Благодарственной песни», намекая на то, что достигнутая в конце финала гармония внешнего и внутреннего еще более утопична, чем невероятная по своему вселенскому размаху Радость в финале Девятой симфонии. Музыкальная драматургия в обоих случаях оказывается сугубо бетховенской («durch Leiden Freude» — «радость через страдание»), но достигнутая радость всякий раз оказывается «не от мира сего».

КВАРТЕТ Op. 130

Шестичастный цикл **Квартета op. 130 B-dur** с двумя медленными и двумя танцевальными частями неожиданно отсылает нас к традиции XVIII века, где подобная структура была характерна для произведений в «развлекательных» жанрах серенады, кассации и дивертисмента. Сам Бетховен в молодости создал несколько подобных камерных циклов и, конечно, не мог полностью об этом забыть даже в 1820-х годах (Септет op. 20 оставался одним из популярнейших произведений композитора). Но если в XVIII веке наличие в цикле двух менуэтов и двух лирических частей не создавало особой эстетической проблемы, то в 1825 году, когда писался Квартет op. 130, Бетховен уже не мог принять эту дивертисментную модель как данность. Сменилась эпоха, изменилась жанровая система, необратимо эволюционировала поэтика камерной музыки (в том числе усилиями самого Бетховена, никогда не считавшего квартет легким любительским жанром). Создавая в таких условиях шестичастный цикл, он должен был задумываться об определенной музыкальной драматургии и о единой линии развития, способной связать цепочку чрезвычайно контрастных образов:

1. Сонатное *allegro*, B-dur;
2. *Presto b-moll* в сложной трехчастной форме;
3. *Andante con moto, ma no troppo* Des-dur в сонатной форме;
4. *Alla danza tedesca* G-dur в сложной трехчастной форме;
5. Каватина, *Adagio molto espressivo* Es-dur, в сложной трехчастной форме с эпизодом;
6. Быстрый финал, B-dur.

Мы преднамеренно не конкретизируем форму и темп финала, поскольку Бетховен оставил этот вопрос фактически открытым, предложив два взаимоисключающих решения: либо Большая fuga op. 133, первоначально составлявшая одно целое с этим квартетом, либо облегченный вариант финала в сонатной форме, но с откровенно рондовой темой, написанный осенью 1826 года.

Финал — ключ к трактовке всего квартета, который в первом случае предстает изошренной музыкой для знатоков, а во втором иронически снисходит до просвещенных любителей, притворяясь несколько модернизированным (в духе романтических веяний) дивертисментом. Ведь цикл Квартета op. 130 выстроен так, что нечетные части — I, III и V — содержат сложную, интеллектуально насыщенную музыку, в весьма развитых формах; части же танцевального характера, II и IV, по самой своей природе несколько проще, хотя о настоящей простоте здесь, конечно, не может быть и речи. Если квартет увенчивается «фугой фуг», то верх безусловно берет первая линия, достигая максимума сложности; если же произведение завершается дописанным в 1826 году финалом, то, невзирая на сонатную форму этой части, она безусловно снижает пафос всего, звучавшего ранее (причем снижает не случайно,

а преднамеренно). Поэтому вопрос о финале совсем не формален, и мы к нему еще вернемся.

Образный и эмоциональный дуализм концепции заявлен уже в начале I части, причем на беспрецедентно сложном даже для Бетховена уровне. Как и в Квартетах ор. 127 и ор. 132 (а ранее — в Сонате ор. 110), слушателю может показаться, будто часть открывается медленным вступлением, которое, однако, является первым разделом главной партии. Но структура главной партии здесь гораздо более причудлива, чем во всех предыдущих случаях. Три предложения темы (7 + 7 + 6 тактов) не только идут в разных темпах (два первых — *Adagio ma non troppo*, третье — *Allegro*), но и содержат разный интонационный материал, излагаемый почти с рапсодической свободой, характерной скорее для фантазии, чем для сонатной формы.

Казалось бы, Бетховен до предела расшатывает структуру формы — но он же, как волшебник, вновь собирает ее воедино, синтезируя все элементы главной партии внутри побочной и преобразуя их на сей раз в очень выразительную новую тему в яркой и неожиданной тональности *Ges-dur*. Дабы слушатель мог осознать внутреннюю целостность этой внешне столь неупорядоченной экспозиции, Бетховен предписывает ее повторение, от которого в поздних квартетах он, как правило, отказывался. Кроме того, начало разработки до такой степени пестро в темповом и тональном отношении (темп и размер на протяжении 11 тактов меняются шесть раз, а модуляция идет из *Ges* в *G* через *D*), что повторение экспозиции удерживает форму от распада на контрастные фрагменты. При этом движение в сторону тематического синтеза продолжается и в разработке: Бетховен соединяет в одной вертикали все существенные элементы и главной, и побочной партий, демонстрируя непревзойденное мастерство своей мотивной и контрапунктической техники.

Зато тематическая и гармоническая структура репризы максимально приближена, насколько это вообще возможно в данных условиях, к тому, что обычно понимается под классической формой: от главной партии остается только быстрый элемент, сразу переходящий в связующую партию, а побочная, начавшись в *Des-dur*, все-таки модулирует в тонику *B-dur* (любопытно, однако, что соотношение побочной темы в экспозиции и репризе — *Ges* и *Des* — содержит функциональную инверсию, поскольку нижняя медианта относится к субдоминантовым гармониям, а верхняя — к доминантовым). Значит ли это, что начальный дуализм главного образа I части по мере ее развития изживается, заменяясь синтезом? Это было бы логически убедительно, но для позднего творчества Бетховена — слишком прямолинейно. В коде он возвращает тему главной партии в ее раздвоенном варианте: спор не закончен, и далее начинаются разматываться новые кольца смысловой спирали...

Следующая часть, *Presto*, по форме и функции в цикле может быть условно обозначена как скерцо, но отсутствие этого слова в авторских ремарках говорит о том, что Бетховен воспринимал эту музыку не как шутливую или

262

разработка

Allegro

главная партия

главная партия

главная партия

побочная партия

игривую. Возможно, правы интерпретаторы, усматривающие в теме Presto совсем не скерцозные истоки: исполненная в медленном темпе, эта тема напоминает скорее траурный марш⁶¹. Нельзя забывать и о том, что, если для композиторов-романтиков скерцо в тональности b-moll вполне возможно, то в рамках поэтики классического стиля это оксюморон: b-moll — тональность, заведомо не подходящая для каких-либо шуток; она настолько мрачна по своей сути, что классики вообще старались ее избегать. Тем не менее предельно быстрый темп (усугубленный тактовым размером *alla breve*), пританцовывающий ритм и легкомысленные попевки в главной теме, а также неистовый пляс в трио, где прорывается B-dur, придают этой части иронический смысл, который в различных исполнениях может колебаться от зловещего видения *danse macabre* до отчаянной бравады уличной песенки, звучащей из уст того, кому уже нечего бояться и нечего терять.

Подобная амбивалентность ощущалась и во II части Сонаты op. 110, и в Багатели h-moll (op. 126 № 4), так что все эти трактовки имеют право на существование. Однако все они равно далеки от поэтики классического скерцо, сформировавшейся в творчестве самого Бетховена и эволюционировавшей в столь неожиданную сторону, что сам творец уже не узнавал свое создание.

Парадоксальная ремарка «*poco scherzando*» сопровождает III часть, *Andante con moto, ma non troppo*, вступая в противоречие и с ее довольно медленным темпом, и с изысканной тональностью Des-dur, всегда служившей Бетховену для воплощения возвышенных образов, и с интонациями двух вступительных тактов, содержащими «стонущие» малосекундовые ходы в партии

⁶¹ И. О. Цахер сравнивала эту часть, сыгранную в замедленном темпе, с Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена и даже с Траурным маршем из Сонаты b-moll Шопена, усматривая здесь «родство проблематики при различии способа переживания» (Цахер 1975. С. 414–415). Дж. Керман определял характер Prestissimo как «яростный шёпот» (Kerman 1978. P. 313).

первой скрипки и «слезные» терции второй скрипки и альты. Конечно, данная часть еще в меньшей мере может претендовать на роль скерцо, чем Presto, однако благодаря стечению всех этих трудносочетаемых обстоятельств застенчивая «уютная» лирика Andante приобретает непередаваемо сложную гамму оттенков — тут и беззащитная сердечность, и грустная ирония, и самоутешительное подшучивание над тем, что остается «фигурой умолчания».

Сонатная форма в Andante также становится поводом для гармонических каламбуров. Так, в экспозиции в рамках побочной партии вдруг всплывают фразы главной темы в далеких тональностях C-dur и F-dur, после чего, как положено, звучит заключительная партия в доминантовой тональности As-dur — однако заключительный каданс экспозиции возвращает музыку в Des-dur, чего в нормальной сонатной экспозиции быть просто не может! Уж не рондо ли это? Нет, не рондо: далее следует пусть скромная по размерам (всего 8 тактов), но интенсивная разработка. Реприза вступает словно крадучись, поскольку Des-dur появляется еще в рамках разработки, и на слух грань между ними определить практически невозможно — поток мыслей и чувств течет спонтанно, как вздумается, а не как предписано правилами. В репризе каданс заключительной партии делается в совсем уж неподобающей тональности субдоминанты — Ges-dur. В результате эта форма приобретает более чем странный, но по-своему абсолютно логичный тональный план: Des — As — Des ... Des — Des — Ges ... Des. Аномальный субдоминантовый крен репризы требуется уравновесить восстановлением власти тоники, и Бетховен это делает в обширной коде (23 такта), которая почти в три раза длиннее разработки. В последних тактах коды тема заключительной партии наконец-то приходит к правильному кадансу, и это обставляется как счастливая развязка всех недоразумений.

Однако анализ формы и гармонии Andante подтверждает догадку о парадоксальной двусмысленности этой музыки: здесь всё как бы не по-настоящему, всё несколько наоборот. Сердечные излияния становятся поводом для насмешек (дважды забредающая «не туда» утешительно-ласковая тема заключительной партии), насмешки пропитаны привкусом горечи (стонущие секунды и постоянные блики минора), нерушимый закон сонатности оказывается вывернутым наизнанку — при формальном соблюдении правил построения всех разделов... Иллюзорный Элизиум как ответ на inferнальные намеки Presto?...

Обе эти части обретают двойников-антиподов в следующей паре — улыбчивой аллеманде (Alla danza tedesca) и проникновенной Каватине, воплощающим истинную идиллию и истинную, не стыдящуюся своей исповедальности, лирику. Резко обозначен и тональный перепад, служащий водоразделом всего цикла: G-dur аллеманды составляет тритонанту к только что звучавшему Des-dur, а Es-dur каватины образует субдоминантовую кульминацию в тональном плане всего квартета.

Как уже упоминалось, Alla danza tedesca первоначально предназначалась для Квартета op. 132 и имела тональность A-dur⁶². Перенесение ее в Квартет op. 130 потребовало транспозиции, и выбор тональности G-dur при всей

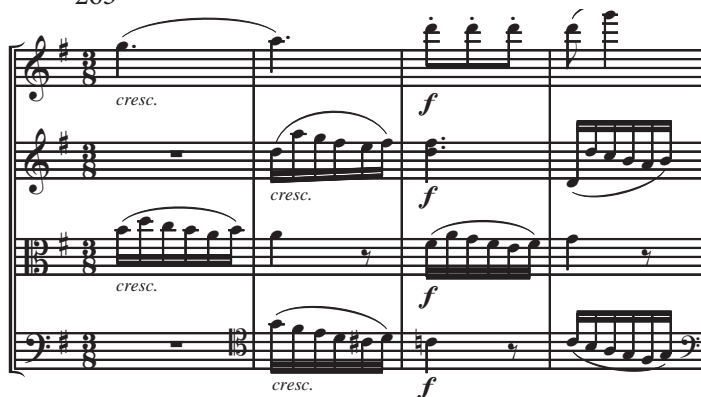
⁶² Вязкова 1995. С. 22; см. также эскиз на с. 1, строка IV.

своей внешней чужеродности гармоническому плану этого произведения оказался, видимо, единственно возможным. G-dur всегда ассоциировался с пасторалью (нередко — сакральной, то есть рождественской); это была тональность невинных радостей на лоне дружелюбной природы, простодушной лирики, немудрствующего изящества, песен и танцев в народном духе, каким этот дух представлялся идеалистам XVIII века и романтикам начала XIX столетия. Всё это есть и в бетховенской аллемандочке, однако помножено на некое тайное знание, не позволяющее воспринимать эту музыку однозначно.

Немецким танцем, *danza tedesca*, мог называться тогда любой из подвижных трехдольных танцев, распространенных в странах немецкого языка — австрийские лендлер, вальс и шляйфер, тирольский танец, швабская аллеманда, штирер... Тщательно продуманное обозначение бетховенской части — *Alla danza tedesca* — допускает присутствие любых аллюзий, намекая при этом, что перед нами — не точное воспроизведение форм и фигур народного танца, а изысканная художественная стилизация, означающая взгляд не изнутри, а со стороны — возможно, даже издалека, из иного пространства и времени.

От вальса в *Alla danza tedesca* — не ритм, а сама идея круговращения (*waltzen*), воплощенная здесь на разных уровнях: она звучит и в закругленных гармонических оборотах темы (с басом *g-e-c-d-g*), и в симметричных мотивах во всех голосах, постоянно отражающих друг друга в мелких имитациях — прямых и в обращении. А появление в трио шестнадцатых привносит в эти имитации риторическую фигуру *circulatio*, что вряд ли так уж случайно.

263



Непрерывный ток шестнадцатых выявляет в музыке черты лендлера (эту черту унаследовал и ранний вальс, опиравшийся на народные прототипы). Что касается швабской аллеманды, то ее приметы здесь также присутствуют: это, в частности, характерный синкопированный ритм, появляющийся здесь в кадансах и становящийся затем одним из объектов мотивной разработки. Однако по сравнению с другими темами Бетховена в жанре швабской аллеманды (финал Второго концерта, I часть Сонаты ор. 79), здесь эта яркая примета представлена в смягченном виде, без простонародной задиристости. Кстати, сравнение главных тем этой аллеманды и Сонаты ор. 79 позволяет понять, насколько *Alla danza tedesca* психологически непроста — хотя сходство интонаций налицо.

264 (a)

op. 130

Alla danza tedesca
Allegro assai

264 (6)

op. 79

Presto alla tedesca

Тончайшая, потактовая нюансировка, воздушные микропаузы между четными тактами, преобладание нисходящих или волнообразно колышущихся линий, наконец, присутствие в палитре G-dur мягких минорных красок — всё это было не типично для классических тем в фольклорном духе, зато появилось у романтиков, которые, возможно, и мечтали бы уйти душой в народную идиллию, но осознавали всю несбыточность этих устремлений. Нечто подобное слышится и в музыке некоторых поздних сочинений Бетховена, в том числе в *Alla danza tedesca*. Однако, помимо почти романтической тоски по наивному и гармоничному бытию, здесь есть и глубоко аналитический взгляд на предмет своего вдохновения и на свое к нему отношение. «Немецкое» в *Alla danza tedesca* заключается не только в характере танцевальности, но и в удивительном сочетании пасторальной бесхитростности тематизма и изощренной интеллектуальности его трактовки.

Обычные танцы превосходно обходились без разработочных разделов, довольствуясь чередованием ладно пригнанных метрических квадратов (тема 8+8 или 8+16 тактов). Бетховен же не только насыщает всю ткань разработочностью и придает сквозное развитие разделу трио (16 тактов в G-dur, 16 — в C-dur), но и добавляет еще одно трио в e-moll, которое, вопреки метрической регулярности (трижды по 8 тактов), с мотивной точки зрения является разработкой. Буквальные повторения имеются лишь в главной теме; далее все подразумеваемые знаки повторений раскрыты, и в фактуре всякий раз что-либо варьируется, так что сложная трехчастная форма с двумя трио приобре-

тает еще и вариационное наклонение, особенно явно ощутимое в репризе.

Интеллектуальные игры приобретают в репризе совсем уж ученый характер. Свойственная швабской аллеманде синкопированность ритма выливается здесь в выписанную полиметрию второго предложения темы (первая скрипка играет фигурации на 3/8, а другие инструменты аккомпанируют ей на 2/4 — то есть в ритме контрданса). Можно, конечно, обнаружить здесь аллюзию на знаменитый полиметрический танцевальный эпизод в финале I акта моцартовского «Дон Жуана» — и действительно, Бетховен никогда не упускал из виду эту оперу (вспомним пародию на песенку Лепорелло в вариации 22 из ор. 120). Но, скорее всего, в данном случае пером мастера водило увлечение собственным материалом, который из идеализированного образа превращается в идеальный — то есть лишенный реальных контуров и попирающий законы земного тяготения.

Венцом «игр разума» является кода, где главная тема подвергается настоящей вивисекции: первое предложение проводится к ракоходе, второе — в прямом движении, из-за чего возникает зеркально симметричная структура, юмористический эффект которой усилен передачей каждого такта другому инструменту.

265

Замкнутость этой комбинаторной структуры еще раз обыгрывает идею *circulatio* или круга, извлеченную из вальсового характера темы. Всё это вместе ставит *Alla danza tedesca* в один ряд не столько с бытовыми танцами венских классиков, сколько с трансформациями бытового в ученое в некоторых из «Гольдберг-вариаций» Баха.

Карл Хольц уверял, что Бетховен не мог сдерживать слез, вспоминая V часть Квартета ор. 130 — *Каватину*⁶³. Видимо, эта музыка была у него связана с глубоко личными переживаниями, о сути которых мы можем только

⁶³ «Венцом всего своего квартетного творчества он считал Каватину в Ес на 3/4 из Квартета В-dur. В самом деле, он сочинял ее в слезах и тоске (летом 1825), и признавался мне, что никогда еще собственная музыка не производила на него такого впечатления, так что всякое воспоминание об этой пьесе вновь вызывало у него слезы» (цит. по: Kerst II. S. 187).

смутно догадываться. В какой-то мере ключами могут послужить и жанровое обозначение этой части, и ее тональность *Es-dur*, которая в медленном темпе и особенно в трехдольном метре неоднократно связывалась у Бетховена с образами возвышенной любовной лирики (песня «К Надежде» ор. 32; *Adagio* из Четвертой симфонии, первая песня из цикла «К далекой возлюбленной», 6-я багатель из ор. 126).

В понимании XVIII века каватина — небольшая ария преимущественно лирического характера, довольно свободная по форме и не подразумевавшая демонстрации вокальной виртуозности. Этим она сходна с ариеттой, но ариетта обычно еще проще и ближе к песне. Оперные каватины писались и в строфической форме, и в простой трехчастной, и в сложной трехчастной, и в форме рондо — но все эти формы не отличались просторностью, хотя могли заключать в себе определенную «изюминку»: контраст темпов, тактовых размеров, и т. д.

Именно так обстоит дело в бетховенской Каватине. Мелодию ведет первая скрипка (однако в «грудном» альтернативном регистре), и украшения в ее партии минимальны: они имеют сугубо выразительный смысл, возникая словно бы от переизбытка тщетно сдерживаемых чувств. Форму можно трактовать и как рондо второго типа (по А. Б. Марксу)⁶⁴, и как сложную трехчастную с эпизодом (по нынешней классификации), однако в любом случае с важной особенностью: вместо возвращения главной темы в первой репризе вступает заменяющая ее новая, широко распетая тема в той же тональности. Она не выглядит здесь чужеродной, поскольку ее истоки находятся внутри главной темы (партия виолончели в тт. 3–5).

266 (a)

266 (б)



Обе темы Каватины принадлежат к тем мелодическим откровениям Бетховена в «бессловесной» инструментальной музыке, равных которым немного отыщется в его музыке вокальной. Главная тема, ярко отмеченная начальной восходящей секстой, органически вписывается не только в интонационную драматургию этого квартета, переключаясь с секстовыми возгласами обеих тем I части и второй темы Большой фуги, но и в смысловой контекст других поздних квартетов, обнаруживая родство и с интонационностью «Благодарственной песни» из Квартета ор. 132, и с «молитвенной» вариацией *E-dur* из II части Квартета ор. 127 (совпадают даже словесные ремарки).

267 (a)

ор. 130



⁶⁴ Тема — ход — тема — эпизод — тема.

267 (б)

Molto adagio

op. 132

267 (в)

Adagio molto espressivo

op. 127

Средний эпизод Каватины начинается в мистической тональности *Ces-dur*, лежащей за пределами «земной», белоклавишной диатоники, и модулирует в сторону «загробного» *as-moll*, чья доминанта, *Es-dur*, переосмысливается в искомую тонику. Однако умозрительное восхищение безупречной гармонической логикой этой модуляции меркнет перед необычайным эмоциональным воздействием мелодической линии эпизода. Бетховен сумел воспроизвести в нотной записи подлинную речь души, срывающуюся на разрозненные междометия в своем стремлении к недостижимому и невыразимому. Нечто подобное уже звучало в *g-moll*’ной вариации *Arioso dolente* из Сонаты op. 110 — и Бетховен, видимо, помнил об этом.

Каватина необычайно изысканна по гармонии, хотя далеких модуляций, за исключением описанного сдвига в эпизоде, в ней нет. Однако *Es-dur* трактован здесь как система тончайших взаимосвязей предельно дифференцированных в функциональном и тембровом отношении аккордов. Такое многоцветие оттенков внутри мажорной тональности встречалось у венских классиков и раньше, причем обычно именно в медленных частях (Моцарт, Симфония № 40, *Andante*; Гайдн, Симфония № 95, *Andante*; Бетховен, Третий концерт, *Largo*). Но в 1825 году у Бетховена за плечами был еще и многолетний опыт гармонизаций народных песен, где он старался придать свою гармоническую окраску каждому звуку мелодии (иногда удачно, иногда нет), а также опыт вслушивания в старинные лады и отображения этого опыта в «Торжественной мессе» и в *Adagio* из Квартета op. 132. Хотя мелодика Каватины далека от модальности, принципы ее гармонического наполнения не совсем обычны для венских классиков. Бетховен часто прибегает здесь к сменам фонических оттенков и колебаниям функционального напряжения в рамках одного аккорда, неторопливо чередуя его обращения и давая слышать и почувствовать суть и красоту каждого из них. При этом квартсекстаккорд порой трактуется как тоническая гармония и берется либо покидается свободно, без приготовления и разрешения в доминанту (см. тт. 8 и 27). Необычно и обилие минорных аккордов, появляющихся не совсем там и не совсем так, как это было принято в венском классическом стиле, где гармонией II ступени чаще всего подчеркивалась кульминация периода или украшался кадансовый оборот. В Каватине трезвучия и секстаккорды *f-moll* и *c-moll* проникают внутрь обеих тем, но как бы вне привычных правил выделения «ударных» тактов формы. Такой способ обращения с побочными трез-

вучиями свойствен модальной гармонии, а в данном контексте он служит еще одним средством мягкого размывания функциональных основ классической тональности: тоника еще не утратила силу притяжения, однако сами тяготения уже лишились былой прочности и целеустремленности. Недаром почти все кадансы в Каватине (кроме каданса начального периода темы) — либо несовершенные, на терции лада, либо «женские», на слабой доле, либо половинные, на различных доминантах. В рамках риторической теории музыкальной формы это было бы сравнимо с окончанием большинства разделов музыкальной речи не точками и запятыми, а многоточиями. Таким же поэтическим «многоточием» завершается и вся эта часть: трезвучие Es-dur в терцовом мелодическом положении постепенно истаивает в воздухе, утрачивая материальность и переходя в звучащую тишину.

Сочиненный Бетховеном осенью 1826 года финал Квартета ор. 130 можно расценивать двояко — и как вынужденный компромисс, и как следствие пересмотра мастером концепции своего сочинения.

В пользу первого мнения говорит сама история появления этого финала. Венский издатель Матиас Артариа, приобретший права на публикацию Квартета ор. 130 и даже уже награвировавший вариант с финалом в виде фуги⁶⁵, сумел убедить Бетховена в том, что Большая fuga — вполне самостоятельное произведение, слишком длинное и слишком трудное для того, чтобы служить финалом и без того обширного цикла. Думается, что вряд ли Бетховен так легко уступил бы, не будь он отчасти согласен с этими доводами. Удовлетворение от дополнительного гонорара, полученного от Артариа за отдельную публикацию Большой фуги в качестве ор. 133 и ее авторизованного четырехручного клавира в качестве ор. 134, могло сыграть лишь вспомогательную роль в судьбе столь необычного произведения. Возможно, композитор опасался, что внутри квартета fuga «не прозвучит», ее истинное значение никем не будет осознано, да и сам квартет окажется вычеркнутым из репертуара концертирующих ансамблей, не говоря уже о любителях камерного музицирования (наличие Большой фуги делало партитуру практически неисполнимой для подавляющего большинства тогдашних музыкантов). Впрочем, заказчика произведения, князя Голицына, fuga несколько не отпугнула, и он не выразил никакого недовольства по поводу ее присутствия в посвященном ему квартете. Но таких ценителей в Европе можно было насчитать единицы.

Следовательно, утверждать, что Бетховен, истерзанный жизненными неурядицами и морально сломленный попыткой самоубийства племянника, просто махнул рукой на всё и пошел на поводу у издателя — значило бы упрощать проблему. Интересно, что, по свидетельству Е. В. Вязковой, подробно изучавшей эскизы, «на одной из первых стадий — набрасывании тем для частей цикла — Бетховен думал о финале именно жанрового характера и связывал его тему с одной из главных тем первой части (темой вступления): обе

⁶⁵ Kerman 1978. P. 369.

темы были записаны рядом»⁶⁶. Следовательно, он в какой-то мере вернулся к изначальному замыслу. Новое решение, разумеется, оказалось резко упрощенным по сравнению с Большой фугой, но все-таки не настолько, чтобы считаться выпадающим из драматургии цикла.

Прежде всего, композитору удалось прочно связать финал с предыдущей частью: словно бы ухватившись за последнее октавное *g-g* в партиях второй скрипки и альты, финал начинается ломаными октавами альты на той же высоте, дерзко и иронически снижая неземной пафос Каватины. Однако начало темы финала с отклонения в *c-moll* лишает ее наивной прямолинейности. Стилистика этой темы ясно намекает на фольклорные образцы — вероятнее всего, венгерские, хотя наш слух склонен улавливать здесь и славянские интонации. Впрочем, конкретизация вряд ли возможна, да и не очень важна. Существеннее то, что этот финал прекрасно вписывается в линию развития «четных» частей квартета, перекликаясь своей задиристой бравадой с *Presto*, а демонстративной пасторальностью — с *Alla danza tedesca*.

Форма финала также не очень проста и полна всевозможных подвохов и розыгрышей. Склад темы почти требовал формы рондо. Тем не менее, это не рондо, а типично позднелетовенская сонатная форма с полифонизированными развивающимися разделами. За тщательно повторенной экспозицией должна была бы последовать разработка. Однако Бетховен вместо разработки пишет обширный эпизод в далекой тональности *As-dur* с новой, пусть не очень яркой, темой и в странноватом характере — слишком веселом для «ученого» стиля и слишком мудреном для стиля «популярного». Более того, внутри этого эпизода, сначала в глубоких слоях фактуры, а потом и на поверхности, всплывают реминисценции секстовых возгласов I части и Каватины.

268

т. 114

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves. The top staff is for Violin I, the second for Violin II, the third for Viola, and the bottom for Cello/Double Bass. The key signature has three flats (C minor). The time signature is 4/4. There are four measures shown. Each staff has a 'cresc.' marking. The first measure has a 'т. 114' marking above the Violin I staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Казалось бы, после этого можно было бы вернуться к главной теме. Но Бетховен вновь придает форме неожиданный поворот. За эпизодом идет на-

⁶⁶ Вязкова 1976. С. 24. Там же приводятся нотные примеры, подтверждающие эту гипотезу.

стоящая разработка с суматошным буффонным фугато, нарочито плоскими секвенциями и агрессивным унисоном в предыкте, ведущем... в тональность параллели, g-moll, где и начинается реприза. Композитор словно с неким вызовом демонстрирует: я могу сделать всё, что хочу, из чего угодно, и это будет оригинально и притом безупречно с любой точки зрения. Выпадающий из тонального плана финала и всего квартета эпизод? Если в коде вспомнить тему этого эпизода в другой тональности (Es-dur), то прихоть превратится в закономерность, а еще одно, прощальное проведение главной темы придаст этой многослойной сонатной форме черты искомого рондо. Над всем этим витает лукавая и чуть горестная усмешка мастера, которая сродни будущей пушкинской игре с самим собой: «Читатель ждет уж рифмы “розы”? На вот, возьми ее скорей!»...

Кстати, если открыть партитуру Большой фуги, то станет понятно, откуда в новом финале взялся «островок» в As-dur. Там эта тональность играла важную роль, встраиваясь в очень сложную тональную драматургию. Здесь она выглядит свежо, но странновато. Эта рифма — лишь для себя...

Нынешние исполнители иногда играют Квартет ор. 130 в его первоначальном виде, с Большой фугой. При записи на диски эта проблема решается еще проще: всякий слушатель сам волен выбрать, какой финал ему нравится — или насладиться обоими подряд, превратив огромный шестичастный квартет в совсем уж циклопический семичастный.

БОЛЬШАЯ ФУГА

О Большой фуге существует столько исследований, что тягаться с ними на этих страницах было бы неразумно⁶⁷. Это потребовало бы соответствующего пространства и специфического аналитического аппарата. Поэтому ограничимся немногими замечаниями.

В поздних произведениях Бетховена есть три контрапунктических шедевра, которые можно оценить как «фуги фуг»: это fuga в финале фортепианной Сонаты ор. 106, хоровая fuga «Et vitam venturi» в Credo из «Торжественной мессы» и квартетная Большая fuga ор. 133. Вряд ли случайно то, что все они написаны в тональности B-dur, которая в контексте бетховенского творчества этих лет приобрела семантику «тональности преодоления» в самом широком смысле этого слова, включающем в себя и героический прорыв из бездн страдания к высшей, надмирной радости (Соната ор. 106), и бесстрашное устремление от

⁶⁷ См., в частности: Роллан 1976. С. 160–171; Вязкова 1976. С. 30–43; Долгов 1980. С. 186–192; Цахер 1997. С. 73–87; Цахер 2005. С. 39–49. Как ни странно, об этой фуге лишь упоминается, но подробно не говорится в книге В. В. Протопопова об истории классической полифонии (Протопопов 1985). Литература о Большой фуге на иностранных языках намного обширнее. Это и разделы во всех крупных монографиях о Бетховене и о его струнных квартетах (например: Helm 1885, Mahaim 1964, Kerman 1978), и отдельные статьи (особо отмечу статью У. Киркендейла — Kirkendale 1963, материал которой в переработанном виде вошел в его фундаментальную книгу о фуге и фугато в камерной музыке венских классиков — Kirkendale 1979).

земной бренности к обетованному бессмертию (Credo из Мессы), и прозрение иных пространств, полных нездешнего покоя (Adagio из Девятой симфонии) или воплощающих стройный космический порядок (соло тенора в финале Девятой симфонии). В Большой фуге все эти «неземные» коннотации сливаются в единый смысловой комплекс. Более того, прослеживается даже некая общность между тематическим комплексом Большой фуги и темой фуги «Et vitam venturi saeculi» («И чаю вечной жизни будущего века»), а также между призывными интонациями первой темы и «виватными» возгласами, открывавшими I часть Сонаты ор. 106 и звучавшими в разных разделах формы.

269 (a)

ор. 133

Fuga
V-no I

269 (б)

ор. 106

269 (в)

Месса

Allegretto ma non troppo
S.
T.

Обе темы экспозиции Большой фуги содержат и другие аллюзии. Первая, энергично-активная тема, напоминает своей остиной ритмикой и неудержимым раскручиванием временной спирали некоторые контрапункты из баховского «Искусства фуги» (ср. №XIII):

270

Служащая удержанным противосложением вторая, крестообразная, тема, содержит намек на монограмму ВАСН (она выявляется при ракоходном прочтении последних звуков). Эта интонация, являющаяся, как мы помним, «сверхтемой» всех поздних квартетов, звучит в экспозиции Большой фуги как бы вне заданного времени: неизменно marcato, но на слабых долях, причем без

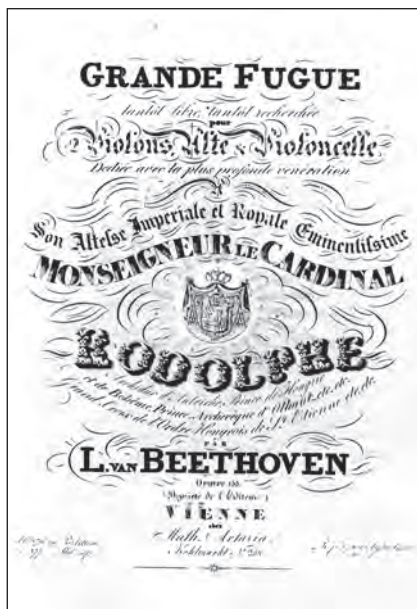
каких-либо намеков на игру в «интересные» синкопы. Хроматизированность этой темы не позволяет приравнять ее к обычному *cantus firmus*, воплощающему незыблемую истину: сама истина оказывается здесь загадочной, сложной и трудноопределимой.

Поэтому топос преодоления приобретает здесь также историко-эстетический аспект: музыка Большой фуги вырывается за пределы четко определяемых стилей, и недаром Стравинский, принимавший отнюдь не всё в творчестве Бетховена, восхищался Большой фугой: «Это абсолютно современное сочинение, которое всегда будет современным»⁶⁸. Действительно, здесь немало таких фрагментов, которые, будучи изъятными из контекста, могли бы быть отнесены — на глаз и на слух — к искусству XX века, к полифоническим экспериментам Стравинского, Хиндемита, Бартока, Шостаковича. Кстати, Шостакович не только очень любил Большую фугу, но и знал её партитуру наизусть⁶⁹.

В Большой фуге, как и в фуге из Сонаты ор. 106, отсутствует забота композитора о какой-либо внешней благообразности. Обе темы фуги вызываясь антивокальны, голосоведение исключительно графично и линейно, гармония предельно жестка и диссонантна — так, что слуху порою трудно отыскать опору, тональный план кажется странным (B — Ges — B — f — Es — As — B) — хотя на самом деле отражает тональную драматургию всего Квартета ор. 130...

Всё это в корне противоречило тому понятию музыкальной красоты, которое существовало в XVIII веке и оставалось актуальным почти на всем протяжении XIX века. В первой же анонимной рецензии, опубликованной в 1826 году в AMZ, fuga сравнивалась с «китайской грамотой» и «вавилонским столпотворением» — подобный «концерт», по мнению автора, «мог бы доставить наслаждение разве что марокканцам»⁷⁰.

Лишь в XX веке была открыта иная красота, заключающаяся не в благозвучии, а в смелости структурной инженерии, не в приятности порождаемых ею эмоций, а в дерзновенности интеллектуальных парадоксов. И если ранее на страницах нашей книги сближение классики и авангарда по отношению



Большая fuga ор. 133. Титульный лист первого издания партитуры

⁶⁸ Стравинский 1971. С. 296.

⁶⁹ В 1969 году будущий биограф Шостаковича, Кшиштоф Мейер, посетил его в Москве. Шостакович предложил гостю сыграть на двух роялях Фугу ор. 133, однако партитура была только одна. Шостакович, по свидетельству Мейера, махнул рукой: «Ерунда, сыграю на память!» — и, ни разу не сбившись, сыграл без нот партии второй скрипки и виолончели (Мейер 2006. С. 399–400).

⁷⁰ AMZ 1826. Sp. 310.

к Бетховену выглядело скорее как метафора, то здесь, в Большой фуге, эти два понятия оказались предельно сближенными.

КВАРТЕТ ОР. 131

Если Квартет ор. 130 по замыслу Бетховена должен был завершаться фугой, то **Квартет ор. 131 cis-moll** ею открывается. Такое решение также было беспрецедентным, хотя и не случайным: как указывал Р. Винтер, Бетховен приступил к сочинению фуги из ор. 131 непосредственно вслед за завершением фуги ор. 133, что отражено в записях эскизной книги «Куллак», хранящейся в SBB (aut. 24)⁷¹.

Уникален и семичастный цикл этого произведения:

1. [Фуга]: Adagio ma non troppo e molto espressivo, cis-moll.
2. [Свободная сонатная форма]: Allegro molto vivace, D-dur.
3. [Связка: инструментальный речитатив]: Allegro moderato h — E.
4. [Тема с вариациями]: Andante ma non troppo e molto cantabile, A-dur.
5. [Скерцо в двойной сложной трехчастной форме]: Presto, E-dur.
6. [Интермеццо в простой двухчастной форме]: Adagio quasi un poco Andante, gis-moll.
7. [Финал в сонатной форме]: Allegro, cis-moll.

Шестичастный цикл Квартета ор. 130 имел некоторое, пусть весьма опосредованное, сходство с дивертисментами XVIII века, но в данном случае такие аналогии невозможны: никакой дивертисмент не мог начинаться медленной фугой, да еще в тональности cis-moll, крайне редко использовавшейся в классической музыке до Бетховена. Композитор вновь апеллирует к И. С. Баху — аллюзии на фугу cis-moll из I тома ХТК совершенно очевидны и несомненно преднамеренны (любопытно, что в архиве Бетховена сохранился набросок не доведенного им до конца переложения этой баховской фуги для струнного квинтета; возможно, переложение предназначалось для домашних концертов у барона ван Свитена). Не исключено, что резкий сдвиг в тональном плане Квартета (cis — D) также мог возникнуть вследствие иррационального воспоминания о многократно игранном в юности ХТК, хотя II часть Квартета ор. 131 не имеет никакого сходства с циклами в D-dur из обоих томов баховского собрания. Однако ни форма начальной фуги, ни ее тональный план (cis — es — fis — cis), ни характер развития вовсе не следуют баховской модели, основанной на риторически-символических концептах, важнейшими из которых оказываются образ распятия (у Баха крестообразна не только тема, но и сама тональность cis-moll с четырьмя «крестами», Kreuze, в ключе) и образ Троицы (трехтемность). Для Бетховена экспрессия бесспорно важнее риторики, хотя фуга написана чрезвычайно изощренно с полифонической точки зрения: в ней есть и разнообразные способы преобразований темы (уменьше-

⁷¹ Winter 1977. P. 114.



Квартет ор. 131. Фрагмент финала. Автограф Бетховена

ние, увеличение, дробление), и канонические секвенции, и такие хитроумные приемы, как ритмический канон.

Фуга и финал этого Квартета подобны двум высоким и мрачным аркам, ограждающим и затеняющим внутреннее пространство, проникнутое то сумрачным, то мягко льющимся, то ослепительным светом. Три из находящихся внутри семичастной конструкции частей, *Allegro molto vivace* (II), *Andante* (IV) и *Presto* (V), написаны в мажорных тональностях, образующих восходящую квинтовую цепь (D — A — E). Другие две части (III и VI) носят откровенно подчиненный, переходный характер и представляют собой скорее вступления к вариациям и финалу.

Таким образом, мнимо рапсодическая, фантазийная структура Квартета ор. 131 оказывается выстроенной с безупречной логикой. Эта логика, с одной стороны, следует принципу постепенного разворачивания тональности *cis-moll* в ее разнообразных гармонических связях (II–IV части — субдоминантовая сторона спектра, V–VI — доминантовая), а с другой, трактуется как некая драма с неожиданной сменой характеров и ситуаций. Театральные ассоциации подсказаны самим Бетховеном: так, III часть — это фактически обязательный речитатив или мелодрама (как в «Фиделио»), тема вариаций фактурно напоминает любовный дуэт лирических героев (мелодия разделена потактно между двумя скрипками), и в некоторых вариациях мы отчетливо слышим диалоги персонажей. Возможно, это последнее произведение мастера, в котором отразились его воспоминания об испытанном некогда счастье — именно воспоминания, поскольку всё высказано лишь в целомудренных намеках, и каждый всплеск самозабвенного упоения счастьем тотчас уступает место углубленной рефлексии (имитационная вариация 3), абстрактной медитации («пуантилистическая» вариация 5) и, наконец, благоговейной хоральной молитве — очередной «вечерней песне под звездным небом» (вариация 6).

Самый резкий контраст со всем окружающим составляет V часть, Presto. По функции это, несомненно, скерцо, хотя и не имеет такого названия (может быть, Бетховена смутил двудольный метр, поскольку характер музыки однозначно скерцозный). После многолетнего перерыва композитор вернулся к излюбленной им некогда сложной пятичастной форме (АВАВА), характерной для подобных частей в его произведениях 1806–1812 годов⁷². Но ни одно из написанных им ранее скерцо не отличалось столь нарочито дерзким, вызывающе «низовым» характером — даже «Веселое сборище поселян» из «Пасторальной симфонии» выглядело более стилизованным. Здесь же царит необузданное простецкое веселье (разумеется, примитивность эта создана весьма искусными художественными средствами). Мелодии разбиты на четкие «квадраты», которые к тому же слово в слово повторяются; плясовые ритмы порой превращаются в заливчатую скороговорку-дразнилку или в стремительный хоровод (второе трио — *Ritmo di quattro battute*). Можно понять Presto как отражение той стороны натуры художника, которая всегда помнила о своих плебейских корнях и находила удовольствие в том, чтобы шокировать благородную публику внезапными шутовскими выходками. Но, вероятно, всё обстояло сложнее, и шок, вызываемый почти вульгарным в своей навязчивой веселости Presto, был точнейшим образом просчитан: контраст между «ярмарочным» скерцо и следующей, покаянно-скорбной частью, *Adagio quasi un poco andante gis-moll*, действует как удар. Здесь сходятся два полюса экспрессии этого Квартета — балаган и трагедия.

Нечто подобное, на мой взгляд, предпринял Брамс в своей Четвертой симфонии (1885), противопоставив разнузданный площадной перепляс III части загробному мраку финала. Причем, если в отношении бетховенского Presto еще можно гадать, искренне ли забавлялся мастер, балансируя на грани примитива, или создавал очередную искусную стилизацию, то в отношении брамсовского *Allegro giocoso* таких сомнений уже не остается: композитор изо всех сил старался написать как можно более «разухабистую», едва ли не пошлую музыку, привлекая для этого самые экстремальные средства (вроде треугольника, не звучащего в этой симфонии больше нигде, и отсутствующего в других симфонических произведениях Брамса). Квартет ор. 131 был, конечно же, хорошо известен Брамсу, и в том, что это произведение спустя шестьдесят лет после своего создания вдруг дало неожиданный побочный «отросток» в последней брамсовской симфонии, нет ничего особенно удивительного. Но хотелось бы обратить внимание на другое. Во-первых, это сопряжение предельной беззаботности внешних форм жизни и подспудно ощущаемого трагизма единичного существования было характерным для Вены в самые разные периоды ее существования и отразилось в творчестве многих композиторов от Моцарта до Малера и Берга, и в этом случае Квартет ор. 131 и Четвертая симфония Брамса оказываются звеньями одной и той же цепи. Во-вторых же, подобные контрасты внутреннего и внешнего (мироощущений «художника» и «толпы») стали типичными для всего

⁷² На самом деле структура Presto несколько сложнее: АВС — АВС — АА (А — главная тема в простой трехчастной форме, В и С — два трио, соответственно в главной тональности и в субдоминанте, А-dur).

романтического искусства, и Бетховен одним из первых сумел отразить эту коллизию, столь важную для его младших современников и потомков.

В творчестве Бетховена, правда, уже имелся пример такой «шоковой» драматургии — в соотношении II части и *Arioso dolente* из Сонаты op. 110. Но все-таки *Allegro molto* из Сонаты окрашено в сумрачные минорные краски, а в Квартете op. 131 разбитное веселье и скорбное раскаяние сталкиваются лицом к лицу. При этом, как и в Сонате, где нисходящая тема *Allegro molto* несет в себе черты будущей ламентозной интонации Ариозо, скерцо из Квартета op. 131, как ни странно, содержит зерна родства и с экспрессивным *Adagio* (тональность *gis-moll* мелькает перед внутренней репризой главной темы), и с финалом — а стало быть, и с начальной фуги, из которой тематизм финала непосредственно произрастает.

271 (a) V

271 (б) VII

271 (в) VI I

Забота композитора о внутреннем единстве столь необычного цикла выразилась не только в тематических перекличках, но и в тональном плане финала. После очень длительного перерыва Бетховен вернулся к форме рондосонаты, однако с некоторыми особенностями, характерными для его позднего стиля и для музыкального языка именно этого произведения. Если судить с общестилевой точки зрения, то классическая тональность предстает здесь такой же «расшатанной» и дисгармоничной, как и в большинстве других поздних произведений мастера: срединное проведение рефрена (после экспозиции) – в тональности субдоминанты (*fis-moll*), а побочная тема в репризе сначала попадает в *D-dur*, и лишь потом – в *Cis-dur*. Однако в общем тональном плане квартета все эти отступления очень значимы: *D-dur* связывает финал со II частью, а *fis-moll* восполняет явный недостаток субдоминанты во всем цикле (хотя плагальный уклон ощущался еще в начальной фуге).

Если заглянуть в эскизы этого квартета, то обнаруживается, что конец финала поначалу задумывался совсем иным: уже на последней странице после заключительного мажорного аккорда в качестве послесловия должна была появиться новая медленная тема в *Cis-dur* / *Des-dur*, в которой нетрудно узнать готовую тему будущего *Lento* из последнего бетховенского Квартета op. 135⁷³.

⁷³ См. об этом: Winter 1977. P. 125–126. Эскиз содержится в книге эскизов «Куллак».

Видимо, композитор почувствовал в ней нечто более значительное, чем просто философский постскрипtum к бурному финалу Квартета *cis-moll*. Однако эта деталь показывает, насколько прочно все поздние квартеты были связаны друг с другом: недоговоренное в одном из них непременно «всплывало» в другом, так что никакой конец на самом деле не являлся совсем окончательным.

КВАРТЕТ Op. 135

Последний квартет Бетховена...

Со времен новеллы В. Ф. Одоевского это словосочетание интригует и дразнит воображение, заставляя с особым вниманием вслушиваться и всматриваться в сочинение, которое на самом деле создавалось как небольшой эпилог к огромному сверхциклу, а вовсе не как творческое завещание мастера. Поэтому некоторые слушатели и исследователи испытывали в отношении **Квартета op. 135 F-dur** нечто вроде снисходительного разочарования: так, Х. Рима́н считал, что здесь «почти ничто, за исключением краткого *Lento*, не напоминает нам о “позднем” Бетховене»⁷⁴, а Дж. Керман констатировал, что вплоть до конца XIX века (и даже позже, добавим мы) op. 135 оставался наименее популярным из поздних квартетов мастера⁷⁵.

Интересно, что те, кто ценили в Бетховене смелого новатора и титана, vorochaющего целыми мирами, были склонны воспринимать его последний квартет как несколько старомодный «пустячок», в крайнем случае — как изящную шутку. Зато тем, кому в камерной музыке были дороги моцартовские и гайдновские традиции (грация, тонкость, изысканная светскость), многое в этом квартете по-прежнему казалось находящимся за гранью допустимого (так, А. Д. Улыбышев считал ости́натный средний раздел II части, *Vivace*, проявлением «идиотизма»)⁷⁶.

Поэтому есть смысл присмотреться к этому загадочному квартету повнимательнее.

Напомним, что op. 135 сочинялся летом и осенью 1826 года (переписанные самим Бетховеном голоса датированы 30 октября) — то есть во время работы над ним композитору пришлось пережить тяжелейшую катастрофу, связанную с попыткой самоубийства племянника и со всеми последующими хлопотами и невзгодами. В музыке квартета эти переживания практически не отразились, разве что подспудно. Однако в таких условиях Бетховен не мог даже помышлять о создании действительно масштабного произведения: его целью было дописать уже обещанный Морицу Шлезингеру квартет, который поначалу задумывался даже трехчастным.

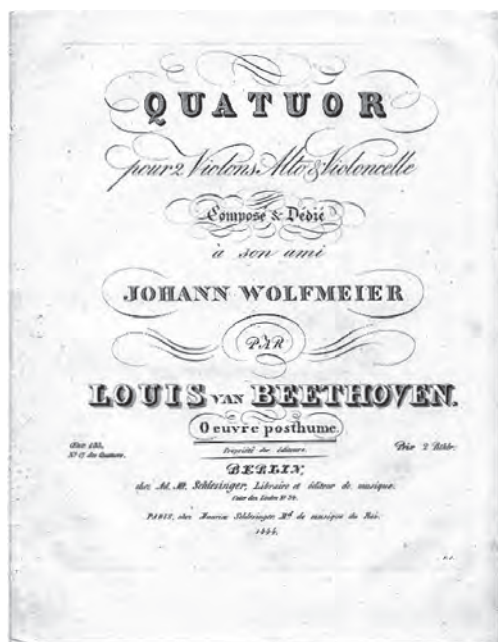
Посылая издателю 30 октября голоса, Бетховен писал: «Взгляните, что я за несчастный человек! И не только потому, что мне было трудно писать его, поскольку я подумывал о чем-то куда более значительном, и написал его лишь

⁷⁴ TDR V. S. 399.

⁷⁵ Kerman 1978. P. 192.

⁷⁶ Oulibischeff 1857. P. 282.

потому, что обещал Вам и нуждался в деньгах. Насколько тяжело мне это далось, Вы сможете понять из *es muss sein*»⁷⁷... Текст этого письма не совсем аутентичен: после пожара, уничтожившего весь архив издательства в Париже, Шлезингер дважды восстанавливал бетховенское письмо по памяти (в начале 1860-х и в 1867 году), и две версии имеют существенные различия, причем, по предположению И. Махайма, вторая из них заслуживает меньшего доверия, чем первая: «Вот, мой дорогой друг, мой последний квартет. Он действительно будет последним, и скольких же трудов мне стоило его завершить! Я никак не мог заставить себя дописать последнюю часть. Но, поскольку Вы в Ваших письмах настаивали, я, наконец, решился это сделать и потому надписал Motto: «Решение, принятое с трудом. — Должно ли это быть? — Это должно быть!»»⁷⁸...



Квартет оп. 135. Титульный лист первого издания партитуры

Эти обстоятельства проливают некоторый свет на своеобразную концепцию последнего квартета Бетховена, сочетающего в себе внешнюю неприязнительность (пасторальный F-dur, четыре небольших части, почти полное отсутствие драматизма и полифонической «учености») и интригующую загадочность. В музыке этого произведения столько странностей, что, стоит начать его подробно анализировать, как впечатление классичности разлетается вдребезги, хотя здесь действительно есть сонатное *allegro*, скерцо, медленная часть в форме вариаций и финал в сонатной форме. Однако и обе сонатных формы — почти пародийны (в I части Бетховен подвергает ироническому переосмыслению гайдновско-моцартовскую, «игровую» модель, в финале — выворачивает наизнанку собственную, «драматическую»), и шутки в скерцо довольно причудливые, да и конечный итог всего этого воспринимается как насмешка над осточертевшими мировыми проблемами... Смысл музыкального высказывания везде словно бы витает в воздухе; его приходится вылавливать из метрических закономерностей (или из их поминутного нарушения), из пауз, фактуры, гармонических красок, тембров. Так и хочется задаться пушкинским вопросом — «Уж не пародия ли он?» — однако возвышенная серьезность *Lento*, вставленного в квартет почти в последний момент, не позволяет

⁷⁷ BG. № 2224. «Es muss sein» («Это должно быть!») — подтекстовка главной темы финала, о чем см. далее.

⁷⁸ BG. № 2224, S. 304, Anmerkung (со ссылкой на статью И. Махайма).

истолковать всё произведение только в пародийном ключе, как запоздалую реплику к давнишней Первой симфонии.

I часть, *Allegretto* — безусловно образец настоящей камерной музыки, в которой всё строится на тонко пригнанных друг к другу деталях и нюансах. Однако ни Гайдн, ни Моцарт такой части написать бы не могли. Здесь всё «не так». Начало главной темы обещает серьезный разговор, но выливается в легкомысленную болтовню ни о чем; в связующей партии доминанта (C-dur) показывается раньше, чем начинается побочная тема; заключительная не завершается полным кадансом, а соскальзывает прямо в разработку, посередине которой, между бемолями и диезами, вдруг возникает непрошенная тоника — F-dur. В результате гармоническое и тематическое развитие превращаются здесь в таинственный лабиринт, где далекое оказывается близким, а близкое — далеким, и где не действуют обычные логические законы. И если в этой части и воссоздается хрупкий мир раннеклассической камерной музыки, то происходит это в некоей иной реальности, за гранью существования самой воссоздаваемой материи.

II часть, *Vivace*, безымянна (но по форме и по сути это скерцо). Здесь Бетховен сопрягает два типа скерцовых образов, характерных для его собственной музыки. Первый из них — «ученая» игра, рассчитанная на посвященных и использующая интеллектуальные приемы (трехголосный ритмический канон в начале главной темы и его вариант с перестановкой голосов в репризе; лукавая невыявленность мелодического голоса; середина простой трехчастной формы, построенная всего лишь на смене двух звуков — es и e). Зато в среднем разделе, который мы будем называть трио, хотя его форма нетрадиционна для классических трио, Бетховен дает волю простонародному веселью, доводя его до уровня какой-то дикарской вакханалии. Три волны развития, взбирающиеся поступенно вверх (F, G, A) приводят к экстатической кульминации, где на фоне 67-кратного унисонного остинато первая скрипка исполняет безумный лендлер с головокружительными скачками и залихватскими форшлагами. Именно это место Улыбышев назвал «идиотским», а Керман — «апокалиптическим»⁷⁹; вполне уместны здесь и ассоциации с музыкой композиторов XX века, прежде всего Бартока и Шостаковича⁸⁰.

Чрезвычайно нова и остроумна возвратная модуляция из A-dur в F-dur, осуществляемая путем постепенного «стирания» лишних диезов и ритмического превращения заводной фигурки остинато в мягко синкопированный верхний голос главной темы.

272



⁷⁹ Керман 1978. Р. 358.

⁸⁰ Аналогия с Шостаковичем приводится в книге В. О. Беркова (Берков 1975. С. 130).

Эта модуляция, кстати,шний раз доказывает то, что в позднем творчестве Бетховена перестают действовать обычные классические законы гармонического развития: для любого композитора XVIII века модуляция из A-dur в F-dur была бы серьезным делом, но в последнем произведении классической музыки она превращается в ребяческую игру. Зато вполне серьезно трактуется переход от Vivace к Lento. Обстоятельной модуляции нет и здесь, но F-dur и Des-dur сопрягаются через общий звук *f*, служащий как бы мостиком между мирами шутейной пасторали и благоговейного молитвенного созерцания.

273

Lento assai, cantabile e tranquillo

Уловив дивную тему Lento еще при написании финала Квартета op. 131, Бетховен с безошибочной точностью поместил ее в тональность Des-dur (не Cis, что соответствовало бы строю того квартета). Ведь для него самого Des-dur символизировал нечто возвышенное и неземное. И если в Vivace возник новый центр притяжения, A-dur, то его требовалось уравновесить Des-dur — так, что вместе с тоникой F-dur все эти тональности составили увеличенное трезвучие, структуру совсем не классическую, но отнюдь не уникальную в тональных планах поздних произведений Бетховена (вспомним Багатели op. 126).

Тема Lento принадлежит к числу прекраснейших мелодических откровений Бетховена. Один из исследователей квартетов, Т. Хельм, писал: «Никогда за всё время своих долгих странствий через лабиринты и бездны души человеческого Бетховен не воспевал ничего более благородного и сокровенного»⁸¹. Идея круга или круговращения проявляется здесь на всех уровнях: и метроритмическом (размер 6/8 при медленном движении воспринимается как трехдольный), и мелодическом (начальный и конечный звук мелодии — один и тот же, тоника Des), и формальном. Центром Lento становится минорная вариация (cis-moll), придающая всей части черты сложной трехчастной формы, а заодно напоминающая, как некое мрачное «memento mori», о существовании смерти и страдания, о чем до сих пор в этом Квартете старательно умалчивалось. Поэтому данные вариации нельзя отнести ни к характеристическим, ни к чисто фигурационным; в них происходят сугубо духовные процессы, преоб-

⁸¹ Helm 1885. S. 295.

разующие музыкальную ткань и приводящие ее к сублимации, развоплощению, освобождению от уз земного.

Финал Квартета представляет собой загадку, не имеющую однозначного решения. Мы недаром процитировали выше два варианта сгоревшего письма Бетховена к Шлезингеру, из которых явствовало, что словесные надписи, сопровождающие ключевые темы финала, возникли в результате тягостных житейских обстоятельств.

Действительно, над финалом стоит надпись: «Решение, принятое с трудом», а ниже — подтекстовка мрачно-вопросительной темы вступления («Должно ли это быть?») и задорного ответа главной темы: «Это должно быть!»



Существует, однако, другая версия происхождения этих афоризмов. В апреле 1826 года венский банкир Дембшер, устраивавший у себя квартетные вечера, попросил у Бетховена при посредничестве Хольца голоса Квартета ор. 130 для приватного исполнения. Бетховен согласился, однако потребовал за это гонорар в 50 гульденов (флоринов), что было суммой весьма солидной, хотя для богатого человека не слишком обременительной. Банкир якобы в недоумении фыркнул: «Ну, если это так нужно!» («Wenn es sein muss!»), на что Бетховен ответил шутливым четырехголосным каноном WoO 196: «Так нужно! Да, да, да, да! Гоните деньги»⁸²...



Хотя автограф канона не сохранился, подлинность этой истории вряд ли можно подвергнуть сомнению, поскольку она отражена в разговорных тетрадах.

Чему же верить? Как ни удивительно, обе версии вполне могли соответствовать действительности, поскольку выражение «Es muss sein!» мелькало в письмах Бетховена и вне всякой связи с Квартетом ор. 135 — вероятно, в последние годы оно стало одной из любимых его присказок и могло использоваться в разных ситуациях как в серьезном, так и в шутливом смысле.

Эта амбивалентность составляет одну из тайн финала. «Гамлетовский» вопрос («Muss es sein?») звучит в начале финала совершенно всерьез, а в репризе части — даже трагически. Более того, в мотивном отношении он вполне эмблематичен и годился бы на роль какой-нибудь «темы судьбы» (вспомним соответствующий лейтмотив в тетралогии Вагнера, лейттему симфонической

⁸² ВКх 10. S. 207.

поэмы Листа «Прелюды» или лейттему Симфонии d-moll С. Франка). Но очень уж легкомысленными оказываются оба ответа, даваемые на этот вопрос Бетховеном как в главной партии, так и в побочной — и особенно в коде, основанной на материале побочной. Если главная партия просто отбрасывает прочь все философские проблемы, то побочная придает жизнерадостной энергии какой-то игрушечно-детский оттенок. Г. Гольдшмидт уподоблял эту тему не более не менее как «теме Радости» из Девятой симфонии⁸³, но достаточно попробовать подтекстовать ее шиллеровским текстом, как выяснится полное несовпадение образов. А кода с ее «китайским» колоритом (пентатонная тема в высоком регистре у первой скрипки в сопровождении *pizzicato* остальных инструментов) производит совершенно чарующее, но какое-то невсамделишное впечатление.

Возвращаясь к общей проблематике Квартета ор. 135, мы бы еще раз подчеркнули обманчивость мнимой незамысловатости этого сочинения. На самом деле здесь запечатлен тот предел, до которого классическая музыка смогла прийти в рамках своей собственной, как бы добетховенской, стилистики. Так, классический принцип единообразия или единства в многообразии превращается в принцип единства противоречий. Идеал классической уравновешенной гармонии превращается в идеал напряженной гармонии, с трудом удерживающей равновесие в условиях центробежных тенденций. Классический же абсолют Настоящего уступает место контекстуальности, когда одно сочинение вмещает в себя и отголоски прежних произведений мастера (замысел ор. 135 понятен только в контексте всех поздних квартетов), и Прошлое (мелькающие тени Моцарта и Гайдна), и даже Будущее (прорывы в XX век, к Бартоку и Шостаковичу, в скерцо и финале).

По завершении ор. 135 квартетная вакханалия, бушевавшая в творчестве Бетховена два года, явно пошла на убыль. Правда, в планы мастера входило еще сочинение струнного квинтета C-dur, заказанного Диабелли, но этот жанр, невзирая на внешнее сходство с квартетом, считался несколько более легким, и произведение, судя по сохранившимся эскизам, должно было получиться соответствующим (впрочем, мы не знаем, каким бы оно получилось, если бы все-таки было написано).

Дав себе полностью высказаться на страницах квартетов о самом сокровенном и обретя здесь не стесненную никакими традициями свободу самовыражения, Бетховен намеревался вернуться к произведениям монументального и общезначимого характера, призванным поставить его имя в один ряд с именами Генделя (оратория «Саул») и Баха (Увертюра на тему BACH), но прежде всего завершить довольно подробно разработанную в эскизах Десятую симфонию c-moll...

Всему этому уже не суждено было случиться.

⁸³ Goldschmidt 1974. S. 112.

ГЛАВА 15

Смерть и апофеоз

На протяжении ряда лет Бетховен постоянно думал и говорил о приближающейся смерти, однако, даже вернувшись в самом конце ноября 1826 года в Вену из имения брата Иоганна совершенно больным, еще не подозревал, что жить ему осталось всего несколько месяцев. Окончательный диагноз врачей звучал неутешительно: водянка вследствие цирроза печени. Это заболевание и свело его 26 марта 1827 года в могилу после четырех операций и мучительной агонии.

В течение последних месяцев жизни Бетховен уже не мог работать, и даже письма, кроме самых коротких записок, обычно диктовал кому-то из близких. И всё же это тяжелое время нельзя полностью вычеркивать из его биографии — как человеческой, так и творческой, поскольку творчеством становилась сама жизнь, протекавшая, с одной стороны, на глазах у многих людей, а с другой стороны — перед неотвратимым оком Вечности.

Рассуждая об удивительном самообладании (*serenity*), с которым Бетховен принял свой конец, врач Эдвард Ларкин, автор одной из посмертных «историй болезни» композитора, заметил: «Он никогда особенно о нас не задумывался, и потому нам, вероятно, следовало бы оставить его в покое»¹. Однако далеко не все готовы разделить это мнение. О последних днях Бетховена написано немало работ, и время от времени продолжают появляться новые². Поэтому многое из сказанного ранее требует взвешенного и критического отношения, коль скоро речь идет о человеческой репутации мастера и его близких.

Весьма негативную роль в формировании расхожих взглядов на причины смерти композитора сыграла как биография Шиндлера, в которой племянник Карл выведен законченным негодяем, так и позиция лечащего врача, Андреаса Вавруха, полагавшего, что цирроз печени возник у больного вследствие многолетнего злоупотребления алкоголем.

Историческая и человеческая справедливость требует, чтобы мы остановились на этих обвинениях, которые, конечно, не имеют никакого отношения к Бетховену-художнику, но весьма существенны для его посмертной репутации.

¹ Larkin // Cooper 1970. P. 464.

² См., в частности: Schweisheimer 1922, Forster 1956, Michaux 1999. Эссе Э. Ларкина (*Larkin E. Beethoven's Medical History*) помещено в дополнении к монографии М. Купера (Cooper 1970).

Откуда возникла фигура профессора Вавруха, и почему именно он оказался главным лечащим врачом Бетховена в столь критический момент? Шиндлер фактически возлагал вину за это на племянника Карла, придав своей инвективе форму колоритного анекдота, якобы поведенного ему самим Ваврухом: «Некий маркер из городской кофейни явился в госпиталь и сообщил ему, что несколько дней назад в этой кофейне играл на бильярде племянник Бетховена, который попросил его найти доктора для своего больного дяди. Тот служащий сам был нездоров и смог выполнить поручение лишь теперь»³. Комментируя этот рассказ, Д. МакАрдль не без гнева отмечал, что разговорные тетради, которыми в момент написания книги владел Шиндлер, не содержат ничего даже отдаленно похожего, и потому «трудно найти оправдание Шиндлеру который, чтобы оболгать племянника, принесшего Бетховену и много горя, и много счастья, решился на жестокую фальсификацию, зная, что она лжива от начала и до конца»⁴. Сам Шиндлер, кстати, появился в доме Бетховена лишь недели через две после его приезда в Вену, и потому никоим образом не мог быть очевидцем событий, разворачивавшихся между 3 и 5 декабря. Содержание разговорной тетради 125, датируемой примерно 4–6 декабря, ясно говорит о том, что промедление с началом лечения возникло вследствие стечения обстоятельств, а совсем не по вине Карла.

Первый из врачей, которого Бетховен сам захотел пригласить, Антон Браунхофер, обещал прийти 4 декабря, но так и не пришел (причем к нему был послан Карл, который аккуратно выполнил поручение). По словам Шиндлера, свой отказ Браунхофер мотивировал тем, что пациент жил слишком далеко⁵. Хотя дом, в котором жил тогда Бетховен, действительно стоял несколько на отшибе, всё же Вена была не таким большим городом, чтобы к нему было трудно добраться пусть даже на фиакре. Возможно, прав был Вальтер Ноль, полагавший данную причину уклончивой отговоркой: Браунхофер являлся лечащим врачом Бетховена на протяжении ряда лет, вплоть до 1826 года, и, видимо, зная, чем он в действительности болен, понимал, что на данной стадии болезни он ничем не сможет помочь⁶. Затем последовало обращение к другому знакомому



В. А. Серов. Бетховен в старости.
Рисунок В. А. Серова

³ Schindler 1973. S. 385.

⁴ Schindler / McArdle 1966. P. 359.

⁵ Kerst II. S. 243.

⁶ TF II. P. 1017 (со ссылкой Э. Форбса на статью В. Ноля 1938 года).

доктору, Якобу фон Штауденхейму, который обещал прийти, но по какой-то причине не исполнил своего обещания (возможно, причина была серьезной, поскольку позднее, 20 декабря, он все-таки принимал участие во врачебном консилиуме по поводу болезни Бетховена). Далее, как явствует из записей в разговорной тетради, Карл Хольц, также занимавшийся поисками врача, обратился к их общему с Бетховеном приятелю, медику Доминику Вивеноту. Однако тот сам оказался болен (показательно, что это сообщение Хольца было позднее вычеркнуто из разговорной тетради Шиндлером, видимо, не желавшим раскрытия правды)⁷. И лишь на третий день переговоров, беготни и ожиданий Хольцу удалось пригласить через третьих лиц Вавруха, которого никто в бетховенском кругу не знал лично; тот явился к больному во второй половине дня 5 декабря, отрекомендовавшись как почитатель таланта Бетховена (Ваврух играл на виолончели, а его супруга Йозефа слыла искусной пианисткой-дилетанткой, в репертуаре которой были все бетховенские сонаты⁸).

Андреас Игнац Ваврух (1772–1842) был весьма уважаемым специалистом, доктором медицины и профессором хирургической клиники при Венском университете (в молодости он собирался стать священником). И хотя компетентность и порядочность Вавруха сомнений не вызывали, душевного контакта с больным он установить не смог. Налицо была их явная психологическая несовместимость. Бетховен вскоре возненавидел Вавруха и едва ли не в глаза называл «ослом». Видимо, врач отвечал ему взаимностью и позволял себе намекать на то, что причиной роковой болезни композитора было неумеренное употребление вина. Зная об этом «диагнозе», Бетховен умолял родных и близких защитить его честь и опровергнуть клевету (это, независимо друг от друга, пытались сделать Шиндлер и Вегелер), однако молва оказалась живучей, и до сих пор некий осадок той истории всё равно дает о себе знать.

Не вдаваясь в медицинские подробности, заметим, что проблемы с желудком и печенью начались у Бетховена еще в юности, и болезнь прогрессировала постепенно. А финальная стадия могла начаться после того, как зимой 1825 года Бетховен переболел гепатитом (желтухой) — это заболевание часто дает осложнения в виде цирроза печени безотносительно к употреблению больным алкоголя (симптомы гепатита наблюдались у него и в 1821 году). Впрочем, существуют и другие версии первопричин рокового недуга Бетховена.

ДИАГНОЗЫ И ДОМЫСЛЫ

Одна из самых сенсационных версий распространилась по миру в 2000 году. У нее была длинная, в какой-то мере романтическая предыстория. Следуя бытовавшей в начале XIX века сентиментальной моде на хранение в медальонах волос знаменитых людей, некоторые из посетителей, приходивших попрощаться с телом Бетховена 26–28 марта 1827 года, срезали себе на память подобные «сувениры». Один из таких локонов сберег ученик Гумме-

⁷ ВKh 10. S. 297.

⁸ ВKh 11. S. 39, 59.

ля, совсем юный тогда Фердинанд Хиллер, от наследников которого маленькая прядка волос Бетховена после Второй мировой войны попала в Данию, а в 1994 году была продана в США, где оказалась в сфере внимания физиков и медиков. Результатом кропотливых лабораторных исследований стали неожиданные результаты: в волосах композитора обнаружилось 100-кратное превышение нормы свинца⁹. С медицинской точки зрения такие явления, как постоянные жалобы Бетховена на боли внизу живота и кишечные расстройства, а также его повышенная раздражительность и склонность к угрюмости («меланхолии»), могли быть связаны с отравлением свинцом. Однако серьезные ученые вовсе не склонны придавать этой истории криминальный оттенок и искать предполагаемого «отравителя» в кругу родных или окружающих Бетховена, поскольку недомогания с описанными выше симптомами начались у него очень давно (с конца 1790-х годов) и с годами прогрессировали. Видимо, свинец попадал в организм Бетховена небольшими дозами, но постоянно, поскольку в то время этот металл широко использовался для хозяйственных и прочих нужд. Он мог содержаться и в минеральной воде, которую композитор много пил по рекомендации врачей (бутылки запечатывались свинцовыми пробками), и в составе прописанных ему лечебных ванн, и даже в чаше бывавшей на его столе рыбы; свинец входил в состав материала оконных переплетов, водопроводных труб, типографских наборных шрифтов и прочих обиходных предметов. Зато в волосах композитора учёные не обнаружили ни ртути (это позволило опровергнуть досужие слухи о том, что ранее он мог болеть сифилисом, который лечили ртутными препаратами), ни следа наркотических веществ, которые врачи могли бы назначать ему для облегчения болей (Ваврух свидетельствовал, что Бетховен был непослушным пациентом и некоторые предписания попросту игнорировал; видимо, даже тяжело страдая, он предпочитал сохранять ясное сознание).

Версию о том, что Бетховена мог отравить кто-то из его ближайшего окружения, следует признать всецело фантастической и пригодной лишь для бульварной беллетристики. Другое дело, что застарелые болезни внутренних органов могли усугубиться постоянным присутствием в организме солей свинца, что, безусловно, приблизило трагическую развязку.

Показательно, что никто из многочисленных знакомых и посетителей Бетховена, оставивших мемуары о встречах с ним и в ранние, и в поздние годы, не упоминал о том, что видел его пьяным, хотя, конечно, трезвенником он тоже не являлся — иметь вино на обеденном столе было в обычаях того времени¹⁰. Гуляя по Вене, он мог зайти в трактир и выпить с друзьями пива, но

⁹ См.: Claiborne 2000. P. A-03. Подобные публикации распространились в различных средствах массовой информации по всему миру.

¹⁰ Как замечал Р. Зандгрубер, в XVIII веке «хорошая питьевая вода была в городах редкостью, и водоснабжение служило постоянным источником холеры. <...> В 1771 году князь Николай Эстергази обязался предоставлять Гайдну ежегодно по 9 бочонков (= 540 литров) столового вина. С 1 октября 1795 года ему предоставлялось ежегодно по 515 литров. Ежедневное употребление вина в быту горожан под-

не более того. У себя дома он нередко угощал посетителей очень крепким кофе собственного приготовления, реже — вином. Дружеская попойка с Фридрихом Кулау в сентябре 1825 года в Бадене — исключение, а не правило. Если бы неумеренные возлияния вошли у Бетховена в привычку, об этом, несомненно, судачил бы весь город, поскольку круг его общения был довольно широк, и ни один его шаг не оставался без внимания. Нередко на прогулках или в кафе к нему подходили совершенно незнакомые люди, представлявшие поклонниками его таланта и оставлявшие пару реплик в той или иной разговорной тетради. Другие являлись прямо к нему на квартиру, заставая композитора врасплох, причем, как правило, бывали приняты вполне любезно и дружелюбно. Воспоминаний о таких спонтанных встречах с Бетховеном довольно много, и не все из них выдержаны в панегирическом тоне. Так, мемуаристы впоследствии охотно рассказывали о том, что он бывал неряшлив в одежде, груб со слугами и официантами, вспыльчив и мнителен с близкими, резок в выражениях, и тому подобное. Следовательно, речь не шла о сознательном замалчивании каких-то невыигрышных черт его характера. Но злорадных или сочувствующих рассказов о «пьянстве» Бетховена, эпизодическом или систематическом, попросту *нет*.

Дурная наследственность, о которой иногда вспоминают биографы (спившаяся бабка и алкоголик-отец), могла служить как раз сдерживающим фактором: Бетховен с ранних лет знал и видел, к чему может привести неумеренное употребление спиртного.

Кроме того, сама жизнь не позволяла композитору предаваться излишествам. Во-первых, ему нужно было много работать, и для этого требовалась свежая голова. Разговорные тетради и письма 1825–1826 годов позволяют восстановить картину его деятельности с точностью до дня, а иногда чуть ли не до часа, и никаких необъяснимых провалов там не просматривается.

Во-вторых, присутствие рядом племянника заставляло его держать себя в руках: Карл не должен был видеть дядю в непотребном облике, да и органы опеки были начеку, — ведь, воюя с Иоганной и обвиняя ее в безнравственности, Бетховен выставлял в качестве контраргумента свою высокую моральную репутацию. О том, что его репутация была именно таковой, говорят публикации в тогдашней прессе и отношение к нему многих современников, посещавших его в Вене или за городом. Характер и манеры Бетховена могли кого-то шокировать, однако в порочных наклонностях его не обвиняли даже враги.

Наконец, само состояние здоровья Бетховена, неуклонно ухудшавшееся год от года, вменяло ему умеренность: врачи (упомянутые выше Браунхофер и Штауденхейм) постоянно держали его на диете и рекомендовали пить ми-

разумевалось само собой. <...> Постепенно потребление вина в Вене сокращалось. Около 1730 года в городе приходилось примерно по 160 литров в год на человека, а около 1800 — по 100–120 литров. Потребление же пива в названный период возросло соответственно с 65 до 145 литров на человека в год» (JHSZ. S. 85). Согласно таблице, опубликованной в том же издании на с. 83, в 1830 году потребление вина составляло лишь 63 литра в год на одного жителя Вены, а пива — 114,2 литра. Видимо, близким к этим значениям оно было и в 1820-е годы.

неральную воду. Конечно, иногда он «срывался», позволяя себе бокал-другой вина, но вряд ли эти нарушения диеты носили совсем злостный характер. При плохом самочувствии, особенно связанном с желудочными или абдоминальными недугами, на излишества обычно не очень-то тянет — а ведь жалобами на колики, боли, расстройство кишечника и изнурительную слабость бетховенские письма последних лет жизни прямо-таки изобилуют.

Отчасти в пользу точки зрения Вавруха мог бы свидетельствовать тот факт, что, когда к больному все же позвали его старого знакомого, известного врача Джованни Мальфатти, последний разрешил ему для подкрепления сил выпить охлажденного пунша, и Бетховен, ухватившись за эту соломинку, несколько переусердствовал. Однако Мальфатти прекрасно понимал, что положение Бетховена безнадежно, и не видел причины отказывать ему хотя бы в маленьком удовольствии, которое привело больного в состояние, близкое к эйфории: «Чудо, чудо, чудо! Оба высокоученых мужа посрамлены, меня спасет лишь наука Мальфатти», — писал воодушевленный Бетховен Шиндлеру в январе 1827 года¹¹. Так что ригоризм и морализаторство Вавруха здесь были явно не к месту.

СУДЬБА ПЛЕМЯННИКА

Относительно же предполагаемой виновности племянника Карла в преждевременной кончине дяди необходимо сказать следующее. Это мнение настойчиво насаждал и распространял прежде всего Шиндлер, который еще при жизни Бетховена писал 22 февраля 1827 года Мошелесу в Лондон: «Оба врача, г-н Мальфатти и профессор Ваврух, называют причиной болезни ужасные душевные потрясения, которые этот добрый человек всё последнее время переживал из-за своего племянника, — равно как и слишком долгое пребывание за городом в ненастную погоду»¹². В шиндлеровской биографии о Карле говорилось даже еще резче.

Конечно, отношения Бетховена с племянником в 1826 году стали невыносимо трудными и по сути зашли в тупик, но это была обычная, хотя от этого не менее трагическая, драма взаимного непонимания, в которой не было всецело правых и кругом виноватых. Бетховен никак не хотел примириться с мыслью о том, что его племянник — самый обычный человек, не гений, не подвижник, не светоч добродетели. Он вроде бы и видел все недостатки и слабости Карла, и в то же время считал их временными заблуждениями, которые можно полностью искоренить неослабным надзором. С другой стороны, Карлу претил дядин максимализм и тем более нравственный ригоризм, помноженный, особенно ближе к старости, на склонность к постоянному выяснению отношений.

Некоторые исследователи XX века сочувствовали в этой истории скорее Карлу, чем его дяде. Пересмотр традиционной позиции, осуждающей «беспутного» племянника, был начат еще Роменом Ролланом, а во второй половине

¹¹ BG. № 2249.

¹² BG. № 2261.

столетия чаша весов фактически склонилась на другую сторону — Карл был признан едва ли не безвинной жертвой сумасбродного и деспотического дяди, буквально замучившего его своей ревнивой и взыскательной любовью¹³.

Тенденциозно антибетховенскую позицию, круто замешенную на фрейдистских домыслах, заняли американские психологи, супруги Эдит и Ричард Штерба, опубликовавшие в 1954 году монографию «Бетховен и его племянник», переведенную через десять лет на немецкий язык. Хотя наиболее одиозные моменты книги Штерба подверглись умеренной критике даже со стороны приверженного тем же психоаналитическим методам Майнарда Соломона, в своей собственной монографии он фактически варьировал их идеи¹⁴. Обе эти публикации вызвали подлинное негодование Вилли Хесса, который в 1977 году демонстративно отказался даже упоминать имена супругов Штерба и их последователей: «Равным образом мы отказываемся называть здесь тех писак из авангардного лагеря, которые усердно вступаются за этот грязный памфлет»¹⁵.

Мне думается, что обе крайности здесь неуместны, и имена «писак» называть всё же стоит, однако не помешает и лишний раз разобраться в некоторых фактах.

После попытки самоубийства Карла 6 августа 1826 года напряженность не только не исчезла, но даже возросла, хотя внешне и племянник, и дядя старались делать вид, будто ничего непоправимого не произошло. Разговорные тетради за осень 1826 года прекрасно отражают всю неестественность сложившейся ситуации. Бетховен и Карл продолжали жить под одной крышей, но единоличным опекуном юноши с 26 сентября значился Стефан фон Брейнинг, который предпочитал не вмешиваться в их отношения (а зачастую не имел для этого никаких возможностей — особенно, когда они гостили в Гнейксендорфе). Брейнинг оказал большую помощь при определении Карла кадетом в полк генерала Штуттерхейма, однако, видимо, сам никаких симпатий к своему подопечному не испытывал.

Племянник явно играл на чувствах дяди, изображая из себя жертву его тирании и отвечая на вполне справедливые упреки в затянувшемся безделье холодными отговорками или угрозами повторить попытку суицида. Обстановка в доме Иоганна становилась всё напряженнее. Вероятно, наилучшим выходом действительно был бы отъезд Карла на военную службу, и после возвращения в Вену тянуть с этим было уже нельзя. Карл, кстати, вовсе не пропадал с утра до вечера в увеселительных заведениях, а, судя по разговорным тетрадям за декабрь 1826 года, занимался приготовлениями к будущей службе,

¹³ «Если Бетховен страдал из-за племянника, то бедный малый сторицей искупил свою вину. <...> Во мне он вызывает сострадание. Думаю, почти уверен, что такое отношение к Карлу больше всего было бы по сердцу Бетховену» (Роллан 1957. С. 207).

¹⁴ См.: Sterba 1954; Solomon. 1977-b. P. 143–146, 153–155, 162–167, Solomon 1977-a. P. 235–255.

¹⁵ Hess 1977. S. 215.

продолжая оказывать дяде посильную помощь в текущих делах: вникал в процесс лечения, записывая вопросы и рекомендации врачей, писал под диктовку Бетховена письма к друзьям и издателям. Однако трудно упрекать юношу и в том, что время от времени ему хотелось побыть одному, прогуляться или встретиться с приятелями — а именно эти вылазки Шиндлер рассматривал чуть ли не как преступление. Новый год дядя и племянник встретили вместе, хотя между ними произошла очередная ссора, подробностей которой мы не знаем (поздравляя Бетховена с наступившим 1 января, Карл извинялся за то, что накануне вызвал его недовольство)¹⁶.

Наконец, 2 января 1827 года Карл отбыл в свой полк в Иглау (Иглаве) в Моравии. В какой-то мере тут зеркально отразилась ситуация, пережитая самим Бетховеном при его спешном отъезде из Бонна в ноябре 1792 года, когда он был вынужден бросить больного отца — не исключено, что в том числе и по настоянию последнего.

Отъезд Карла состоялся между двумя операциями Бетховена, произведенными 20 декабря и 8 января; каждая из них сопровождалась временным облегчением и новым всплеском надежд на возможность выздоровления — и, видимо, Карл предпочитал верить в благополучный исход. Так, 30 декабря он писал в разговорной тетради: «Опыт многих больных водянкой говорит о том, что время от времени, в различные промежутки (раз в квартал, в полгода, а то и раз в год) их оперируют, но между операциями они чувствуют себя вполне хорошо. Иногда после нескольких операций водянка вообще исчезает. Однако точно предсказать это нельзя»¹⁷. Трудно сказать, в какой мере Карл верил в то, что говорил — впрочем, у него было слишком мало жизненного опыта, чтобы подвергать основательным сомнениям подобные рассказы о чудесных исцелениях. Да и Бетховен после первой операции встал на ноги, начал ходить по квартире и некоторое время выглядел скорее выздоравливающим, нежели медленно умирающим. Обвинять племянника в том, что он не остался с дядей до конца, вряд ли вполне справедливо, коль скоро и сам Бетховен, упорно борющийся с болезнью, продолжал сохранять завидный оптимизм, и в начале января совсем не считал свое положение таким уж безнадежным.

Впрочем, на следующий же день после отъезда племянника Бетховен направил своему адвокату Иоганну Баптисту Баху письмо-завещание, в котором Карл объявлялся единственным наследником всего имущества композитора. Но это вовсе не обязательно означало, что Бетховен больше не надеялся на выздоровление. Ведь в первый раз он обратился к И. Б. Баху с подобным заявлением еще 6 марта 1823 года, отнюдь не будучи в тот момент неизлечимо больным; разговор о завещании заходил и в следующие годы — так что переговоры на эту тему в январе — феврале 1827 года лишь подводили черту под давно задуманным делом.

В течение следующих месяцев племянник и дядя обменялись несколькими дружелюбно-деловитыми письмами (писем Бетховена, к сожалению, не

¹⁶ BKh 11. S. 68.

¹⁷ Ibid. S. 65.

сохранилось). Последнее из имеющихся в наличии писем Карла датировано 4 марта, и из него явствует, что племянник еще не отдавал себе отчета в том, что дни его «дорогого отца» сочтены. Невозможно понять, почему никто не известил его в 20-х числах марта о критическом состоянии Бетховена. Видимо, окружающие мысленно поставили на Карле крест, считая его совсем бесполезным в этой ситуации. К тому же в окружении Бетховена не было ни одного человека, который бы относился к Карлу доброжелательно: Шиндлер его откровенно ненавидел, дядя Иоганн давно мечтал спровадить его из Вены, а опекуну, Брейнингу, было попросту не до него (здоровье Брейнинга оставляло желать лучшего, а ведь он, помимо всего прочего, находился на государственной службе и должен был заботиться о своей семье). В результате, узнав о смерти дяди, Карл поспешил в Вену, но не успел даже на похороны.

Дальнейшая судьба Карла оказалась, как ни странно, достаточно благополучной, что явно опровергает домыслы о его «порочных» наклонностях. Хотя заметных высот на военной службе он не достиг, юношеское легкомыслие, угрожавшее сбить его с прямого пути, было им со временем полностью изжито. В 1832 году он женился на Каролине Наске (1808–1891), дочери адвоката из Иглау, и уволился из армии в чине лейтенанта, став мелким таможенным служащим. Правда, старшая дочь Карла и Каролины родилась еще до их свадьбы, однако больше ничего сколько-нибудь выходящего за рамки приличий в жизни племянника Бетховена не происходило. С 1836 года супруги мирно и спокойно жили в Вене. Материальное положение семьи заметно упрочилось в 1848 году, когда после смерти бездетного дяди Иоганна Карл унаследовал его немалое состояние (более 42 тысяч флоринов).

У Карла и его супруги родилось пятеро детей: четыре дочери и один сын. Лишь младшая дочь, Гермина (1852–1887), в замужестве Аксман, обнаружила музыкальный талант (она была пианисткой и давала уроки игры на фортепиано). До нашего времени сохранилась только одна из ветвей рода: потомки старшей дочери Карла, Каролины Иоганны (1831–1919), вышедшей замуж за банковского служащего Франца Вейдингера (1823–1882) и родившей восьмерых детей. Потомство других ее сестер и брата, также отнюдь не малочисленное, в первой половине XX века иссякло.

Наиболее яркой и интересной фигурой в семье стал единственный сын Карла, названный, между прочим, Людвигом Иоганном, но обычно именовавшийся только Людвигом (1839 — после 1890). Не обладая художественным талантом, он, однако, унаследовал тот ген активного жизнотворчества, который в его великом тёзке преобразовался в художественную гениальность, а в нем самом выразился в тяге к экстравантности и авантюризму. Людвиг ван Бетховен-младший не стеснялся именовать себя «бароном фон Бетховеном» или даже «внуком Бетховена» (!), занимался то бизнесом, то журналистикой. Ему удалось выхлопотать денежную субсидию от короля Баварии Людвига II, однако за финансовые махинации «барон фон Бетховен» угодил в 1870 году в тюрьму, а после досрочного освобождения подался в 1871-м вместе с женой, пианисткой Марией Нитше, в США. Там он сменил имя на «Луи ван Ховен»

и стал служащим, а затем и директором Тихоокеанской железной дороги¹⁸. Из шести детей этого незаурядного человека с бурной биографией пятеро умерли в младенчестве, а сын, Карл Юлиус Мария (1870–1917), последний законный носитель родовой фамилии, стал журналистом; он был известен и как полиглот, обладая, видимо, филологической одарённостью. Во время Первой мировой войны он вступил добровольцем в австрийскую армию, был тяжело ранен и скончался в венском лазарете, не оставив потомков.



Карл ван Бетховен в зрелые годы

Что касается Карла ван Бетховена, умершего в 1858 году, то, похоже, бремя исторической ответственности и память о кровной и духовной связи с великим человеком никогда не позволяли ему ощущать себя полностью счастливым и свободным. Возможно, повзрослев, он понял, кем на самом деле был его дядя, казавшийся ему в детстве и юности то смешным, то жалким, то грозным, то совсем непонятым. А став отцом, осознал, как непросто быть воспитателем. Не исключено, что он часто думал о дяде и мысленно возвращался к беседам с ним, — ведь были в их совместной жизни не только мрачные, но и счастливые моменты. Однако Карл, который знал о последних годах жизни Бетховена куда больше прочих и многое мог бы рассказать, не оставил об этом времени никаких записок или мемуаров.

Он продолжал хранить молчание и тогда, когда Шиндлер и другие биографы или публицисты, писавшие о Бетховене, фактически обвиняли его в том, что он ускорил кончину дяди. Карл не отвечал даже на явную клевету со стороны Шиндлера. Руководило ли им нежелание в чем-либо оправдываться перед людьми, не имевшими никакого морального права судить участников давней семейной драмы, или желание оградить своих пятерых детей от публичных перепалок с постоянным упоминанием их громкой фамилии — всё равно в этом молчании было несомненное благородство, которое, несомненно, встретило бы полное одобрение со стороны Бетховена, никогда не отвечавшего в печати на выпады персонального характера.

Иоганна, мать Карла, которую Бетховен называл «Царицей ночи», пережила сына на десять лет. Она также не оставила никаких мемуаров, но, вероятно, уже по совсем другим причинам.

¹⁸ Приведенные здесь сведения о потомках Карла ван Бетховена взяты из книги Й. Шмидт-Гёрга, остающейся самым подробным на сей день исследованием генеалогии семьи Бетховенов (Schmidt-Görg 1964. S. 68–69), а также из Приложения I к TF II (Р. 1103–1104).

ПОСЛЕДНИЕ РАДОСТИ

Последние месяцы жизни Бетховена, несмотря на тяжесть переносимых им страданий, вовсе не были окрашены сплошь в безотрадные тона.

Дом в предместье Альзерфорштадт, в котором он квартировал два года, в 1904 году был снесен и заменен новоделом, однако, понимая историческую ценность здания, исследователи успели сделать нужные фотографии и снять точные планы бетховенских комнат¹⁹. Сохранилось даже кое-что из подлинных вещей, поскольку, хотя квартира в XIX веке продолжала сдаваться, часть ее помещений была превращена в своего рода музей, доступный для посетителей²⁰. Некоторые детали обстановки (двери квартиры, фрагмент пола, замок и ключ, различные мелкие предметы обихода) попали после сноса дома в мемориальные музеи Вены и в боннский Дом Бетховена. Гравюра по рисунку И. Н. Хёхле, сделанному в 1827 году, запечатлела часть интерьера большой комнаты, в которой Бетховен и работал, и спал, — это часто воспроизводимое изображение с бродвудовским роялем, заваленными нотами, книжным шкафом в простенке и распахнутым окном, за которым видны силуэты готической церкви и далеких зданий.

Название «Дом Черного испанца» («Schwarzspanierhaus») огромное здание с примыкавшей к нему церковью получило потому, что с XVII века на этом месте существовала обитель испанских монахов — венский приорат монастыря Монтсеррат (и до сих пор одна из улиц в этом районе называется Schwarzspanierstrasse). С 1781 года дом принадлежал частным владельцам, сдававшим его респектабельным жильцам. Так, до Бетховена его пятикомнатную квартиру № 20 на третьем этаже занимал генерал-лейтенант барон фон Минутильо. Видимо, эта квартира полностью устраивала Бетховена, коль скоро он, вопреки своей непоседливости, не пытался ее сменить. И, хотя в холостяц-



Дом Черного испанца. Гравюра 1-й половины XIX века

¹⁹ См. книгу Петера Пётшнера: Pötschner 1970.

²⁰ Bettermann, Braueis, Ladenburger 2005. S. 82.

ком жилище композитора уютно и порядка явно не доставало, в комнатах, выходивших окнами на обе стороны, как во двор, так и на улицу, было много воздуха и света. Из музыкальной комнаты и столовой открывались широкие виды на пустынную площадь Глацис, предместье Леопольдштадт, парк Пратер и пригородные сады (дом стоял у самой городской черты Вены близ бывших Шотландских ворот — Шоттентор). А 28 августа 1826 года обитатели домов, окружавших Глацис, стали свидетелями уникального зрелища: отважная французская воздухоплавательница мадмуазель Элиза Гарнерен демонстрировала полет на воздушном шаре с последующим прыжком на парашюте²¹.

Это зрелище наблюдала, в частности, и семья Брейнингов, жившая в доме, примыкавшем к бетховенскому, так называемом Красном.



Лестничная площадка и дверь в квартиру Бетховена. Фото начала XX века

Общение с Брейнингом, прерванное из-за случайной ссоры в 1817 году, возобновилось в 1825-м, после переезда Бетховена в «Дом Черного испанца» — два друга, неожиданно оказавшиеся близкими соседями, встретились на прогулке по Глацису и сердечно обнялись, предав забвению всё, что их разделяло. Брейнинг представил Бетховену свою жену, Констанцу, и детей, с которыми композитор с удовольствием общался.

Особую радость доставляла Бетховену неподдельная привязанность тринадцатилетнего сына Стефана, Герхарда, которого композитор называл «своим Ариэлем» и «кнопочкой». Мальчик, пользуясь разрешением родителей, часто прибегал к Бетховену и проводил рядом с ним много времени, развлекая его милой болтовней и безобидными шалостями. Бетховен настолько полюбил мальчика, что разрешил ему обращаться к себе на «ты», чем Герхард очень гордился (в его устах это «Ты» — непременно с большой буквы — воспринималось скорее по-родственному, чем фамильярно). Это взаимно приятное общение, кстати, доказывает, что отношения Бетховена с племянником могли бы сложиться совсем иначе, если бы не трагическое стечение всех сопутствующих обстоятельств, приведших к взаимному отчуждению. Об этом говорит и следующая подробность из воспоминаний Герхарда. Говоря о том, что глухой композитор часто прибегал к активной жестикуляции, он замечал: «Поэтому Карл стеснялся выходить вместе с ним и однажды даже сказал ему, что из-за его „дурацкого вида“ стыдится появляться с ним на улице, о чем он, больно задетый и оскорбленный, рассказал нам. Я же, напротив, был горд тем,

²¹ Ley 1927. S. 175.



Стефан фон Брейнинг

что могу показываться вместе с этим выдающимся человеком»²². Впоследствии Герхард фон Брейнинг написал трогательные воспоминания о своих встречах с Бетховеном — неоднократно переиздававшуюся книгу «В доме Черного испанца» («Aus der Schwarzpanierhaus», 1874)²³. К сожалению, 12 существовавших записок от Бетховена к Герхарду не сохранились: кто-то из прислуги Брейнингов по недосмотру пустил их на папиюльки. Как объяснял впоследствии сам Герхард, это случилось после смерти его отца (Стефан фон Брейнинг ненадолго пережил Бетховена и умер 4 июня 1827 года), когда

в доме царило уныние и замешательство: квартира была казенной, и осиротевшей семье предстоял переезд.

Круг людей, вхожих в «Дом Черного испанца» в последние месяцы жизни Бетховена, был довольно узким. Помимо почти постоянно находившихся рядом брата Иоганна и племянника Карла (до 2 января 1827 года) и обоих Брейнингов, отца и сына, композитора навещали давние друзья — граф Мориц Лихновский и барон Игнац фон Глейхенштейн (Николаус фон Цмескаль был сам прикован к постели подагрой и мог общаться с Бетховеном лишь по переписке²⁴). Заходили или передавали приветы издатели, Хаслингер и Диабелли; из музыкантов неоднократно появлялись Шуппанциг и Долецалек, а также некоторые другие, о которых будет сказано чуть позже.

Из-за болезни Бетховен не мог сочинять, но вовсе не впал в душевную и интеллектуальную апатию. На страницах разговорных тетрадей (последняя из целиком сохранившихся обрывается на записях от 6 марта 1827 года) обсуждаются политические события, театральные сплетни, новости музыкальной жизни и многое прочее. Письма Бетховена, диктовавшиеся Карлу (а после отъезда последнего — Шиндлеру), почти не содержат жалоб; о болезни упоминается очень скупо и сдержанно, если вообще упоминается. Длинное и задушевное письмо, написанное 7 декабря 1826 года в Бонн к Вегелеру, проникнуто неизбывной любовью к давно покинутой родине и к старым друзьям. О себе Бетховен говорит следующее: «Для меня всегда было правилом: *Nulla dies sine linea*, и если я позволяю своей Музе уснуть, то лишь ради того, чтобы она оказалась более сильной при пробуждении. Я надеюсь, что мне еще удастся произвести на свет крупные произведения, а потом я где-нибудь завершу свои земные дни наподобие старого дитяти»²⁵.

²² Ley 1927. S. 169.

²³ Сошлюсь на ее перепечатку в составе книги С. Лея (Ley 1927).

²⁴ Короткое собственноручное письмо Бетховена к Цмескалю от 18 февраля 1827 года хранится в Москве, в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки (ГЦММК. Ф. 155, № 3).

²⁵ BG. № 2236. *Nulla dies sine linea* — ни дня без строчки (лат.); любимая Бетховеном цитата из Плиния Младшего, который, в свою очередь, цитировал древнегреческого художника Аппеллеса.

Огромную радость доставило Бетховена получение 40-томного собрания сочинений Генделя, присланного ему в январе 1827 года Иоганном Андреасом Штумпфом из Лондона. Штумпф, уроженец Тюрингии, переселился в Англию и стал известным фабрикантом арф. В 1824 году он посетил Вену и познакомился с Бетховеном, о встречах с которым оставил интереснейшие воспоминания. Помимо прочего, разговор у них зашел о музыке, и Штумпф взял у Бетховена небольшое «интервью»:



Герхард фон Брейнинг

— Кого Вы считаете величайшим из когда-либо живших композиторов?

— Генделя, — последовал его мгновенный ответ. — Перед ним я преклоняю колени! — И он коснулся одним коленом пола.

— Моцарт? — тотчас написал я.

— Моцарт, — продолжал он, — хорош и великолепен.

— Да, — написал я, — он сумел придать еще больший блеск самому Генделю, написав новое сопровождение к его «Мессии».

— Без которого тот вполне бы обошелся, — последовал ответ.

— Себастьян Бах? — написал я затем.

— Почему он мёртв?

— Он снова воскреснет, — тотчас написал я.

— Да, если его будут изучать, а на это у них нет времени!

Он позволил мне писать дальше:

— Если Вы, сами будучи недостижимым мастером божественного искусства, так высоко цените заслуги Генделя, возвышая его над всеми прочими, то, наверное, у Вас есть партитуры всех его выдающихся произведений?

— Да как я, бедняк, мог бы позволить себе купить их? Ну да, партитуры «Мессии» и «Праздника Александра» мне в руках держать доводилось.

Тогда у Штумпфа возникла мысль раздобыть для Бетховена собрание сочинений его любимого композитора, которое вышло в свет в Лондоне в 1787–1797 годах под редакцией Самуэля Арнольда. Сделать это было отнюдь не просто: как сообщал Штумпф Бетховену 29 июля 1825 года, выяснилось, что поиски полного экземпляра издания пока не увенчались успехом, а доски, с которых оно делалось, уже уничтожены, так что допечатка невозможна²⁶. Тем не менее, Штумпфу удалось разыскать даже два комплекта, которые он осенью 1826 года отослал в Вену: один — за должную плату — эрцгерцогу Рудольфу, другой — в подарок — Бетховену; в получении посылки Бетховен расписался 14 декабря²⁷,

²⁶ BG. № 2018.

²⁷ BG. № 2207-а. Впоследствии, как сказано в комментарии 3. Бранденбурга, бетховенский экземпляр этого раритетного собрания был продан с аукциона и приобретен



Так называемая «рабочая комната» Бетховена. Гравюра по рисунку И. Н. Хёhle (1827). Согласно свидетельству Г. фон Брейнинга, рисунок неточен: в комнате стояло два рояля, а бюста Бетховена у окна не было.

но из-за болезни распаковал ящики несколько позже. И хотя ему недолго оставалось наслаждаться изучением партитур Генделя, они доставили ему огромную радость. «Это — истинное!» — сказал Бетховен Иоганну Андреасу Штрейхеру, доставившему ему дар Штумпфа²⁸. А Герхард фон Брейнинг вспоминал, как Бетховен говорил ему: «Гендель — величайший и искуснейший композитор, мне у него есть чему поучиться», и требовал подавать ему один том за другим, пока партитуры не начинали громоздиться по бокам постели наподобие сторожевых башен.

Помимо изучения Генделя, досуг больного скрашивало перечитывание любимых книг, в частности, «Параллельных жизнеописаний» Плутарха и поэм Гомера.

По свидетельству Шиндлера, попытка развлечь Бетховена более легким чтением — романом Вальтера Скотта «Кенийворт» — провалилась. Перелистав книгу, Бетховен швырнул ее на пол, рыкнув: «Этот малый пишет лишь ради денег!»²⁹. Ранее, в сентябре 1826 года, племянник пытался убедить Бетховена в том, что вошедшие тогда в моду романы Скотта всё же «не совсем бесполезны, напротив, они содержат много сведений об истории Англии и Шотландии»³⁰. О романах Скотта речь на страницах последних разговорных тетрадей заходит неоднократно, и, видимо, с какими-то из них Бетховен все-таки ознакомился.

Англии и англичанам композитор всегда симпатизировал, и хотя его многочисленные восторженные высказывания на этот счет донесены до нас прежде всего его английскими знакомыми и визитерами, нет оснований им не верить. Возможно, Англия стала для Бетховена своего рода «обетованной землёй» еще с конца XVIII века, когда оттуда возвратился в Вену буквально осыпанный золотом, увенчанный лаврами и превознесенный до небес Гайдн. Победы английских военачальников (Нельсона и Веллингтона) над войсками Наполеона, экономические успехи Англии, разумность ее государственного устройства, сочетавшего в себе принципы монархии и парламентаризма, блеск

Тобиасом Хаслингером, а затем попал во владение Джакомо Мейербера (Ibid. S. 288. Anmerkung. 3).

²⁸ Kerst II. S. 220.

²⁹ Schindler 1973. S. 388.

³⁰ BKh 10. S. 218.

музыкальной и театральной жизни, а также щедрость и великодушные англичан по отношению к музыкантам, работавшим в Британии или приезжавшим туда с гастрольями, выглядели разительным контрастом по сравнению с тем, что Бетховен наблюдал вокруг себя.

Трудно сказать, почему он так и не приехал в Лондон, хотя его неоднократно приглашали туда начиная с 1818 года, причем вполне официально. Договор 1809 года с тремя меценатами не запрещал ему артистические поездки, и с этой стороны вряд ли кто-то стал бы чинить ему препятствия. Видимо, свою роль сыграли как ухудшившееся здоровье, вселявшее в Бетховена неуверенность в своих физических силах, так и затяжные процессы по делу опеки над племянником, завершившиеся лишь в 1820 году. Кроме того, Бетховен не мог работать так же быстро, как Гайдн, сочинивший к каждой из своих поездок в Англию по шесть симфоний. А в последнее десятилетие жизни он уже не выступал как пианист и не был в состоянии полноценно дирижировать своими произведениями, которые становились при этом всё сложнее и длиннее, что могло помешать их успеху у широкой аудитории (в этом, вероятно, он тоже отдавал себе отчет). Тем не менее, идея поездки в Англию продолжала тешить его воображение вплоть до последних месяцев жизни, и с нею были связаны некоторые его неосуществленные творческие планы.

В Англии у Бетховена было немало искренних друзей. Среди них — ученики и последователи (Рис и Мошелес), издатели (Клементи, Томсон), инструментальные фабриканты (Штумпф, Шульц, Бродвуд), а также английские музыканты, высоко ценившие его произведения и посещавшие его в Вене (Джордж Сمارт, Роберт Бёрчелл, Чарльз Нит). Известие о тяжелой болезни Бетховена не оставило их равнодушными. Сمارт и Мошелес организовали концерт Лондонского Филармонического общества, сбор от которого — 100 фунтов стерлингов (1000 флоринов) — был 1 марта 1827 года отослан в дар Бетховену. И хотя нельзя всерьез говорить о том, что Бетховен в последние дни своей жизни по-настоящему бедствовал, эти деньги, безусловно, были очень кстати: расходы на врачей, лекарства и жизненные нужды росли с каждым днем, а трогать банковские акции, предназначенные в наследство племяннику, он себе не позволял, и даже никому не говорил о том, где эти акции спрятаны. Но укорять композитора за то, что он «прибеднялся» перед Филармоническим обществом, неправомерно — ситуация, в которой он оказался, действительно выглядела весьма тревожной и мрачной даже в случае гипотетического чудесного исцеления. Гонорар доктора Вавруха составил 250 флоринов, хирург Зейберт за каждую из проведенных четырех операций попросил по 15 флоринов, а за каждый визит (всего, по его утверждениям, их было чуть ли не 90) — разовую плату в 1 флорин 30 крейцеров³¹. Отдельно оплачивались назначаемые медикаменты, а кроме того, нужно было питаться, платить за дрова и освещение, и т. д.

В письме от 6 марта к Джорджу Смарту он сетовал на то, что болезнь может затянуться до середины лета, а там еще придется некоторое время вос-

³¹ BL. S. 56.

становливать силы, и потому о возвращении к творчеству (а значит, и о новых доходах) пока нельзя и думать³². Примечательно, что в эти же дни, а именно 7 марта 1827 года, Бетховен, наконец, получил диплом почетного члена Венского общества любителей музыки Австрийской империи — однако этот явно запоздалый знак отличия никакими материальными дарами не сопровождался. Скромные, но трогательные подарки в виде банок с вкусными компотами слал Бетховену его давний приятель, барон Пасквалати, а издательство «Шотт» отправило ему 8 марта посылку с 12 бутылками лучшего рейнского вина — Бетховен успел попробовать днем 24 марта лишь одну ложечку, прошептав: «слишком поздно»...

В Вене о том, что Бетховен болен, знали все, кто ранее с ним общался, однако большинство людей, не входивших в самый ближний круг, не представляли себе реальной тяжести его положения. Воспитатель детей банкира Эскелеса, Себастьян Рау, с возмущением писал 17 марта своему другу Мошелесу в Лондон: «Твое письмо, которое я получил вместе со 100 фунтами стерлингов для Бетховена, повергло меня в огромное изумление и недоумение. Великий, по праву почитаемый и восхваляемый всей Европой, благороднейший и добрейший человек лежит больной в Вене, находясь между жизнью и смертью и испытывая страшную нужду! А мы вынуждены узнавать об этом из Лондона! Оттуда люди спешат своими заботами умерить его лишения и избавить его от затруднений своим великодушием. Я тотчас поехал к нему, чтобы своими глазами увидеть, в каком он состоянии, и передать ему предоставленную помощь. Сердце разрывалось смотреть, как он молитвенно сложил руки и, едва не плача, выразил свою радость и благодарность. <...> Я застал Бетховена в печальнейшем положении. Он больше похож на скелет, чем на живое существо. Из-за жестокой водянки ему пришлось уже перенести 4 или 5 операций. Лечение его находится в руках доктора Мальфатти, так что заботятся о нем хорошо. Однако Мальфатти не оставил ему почти никакой надежды»³³.

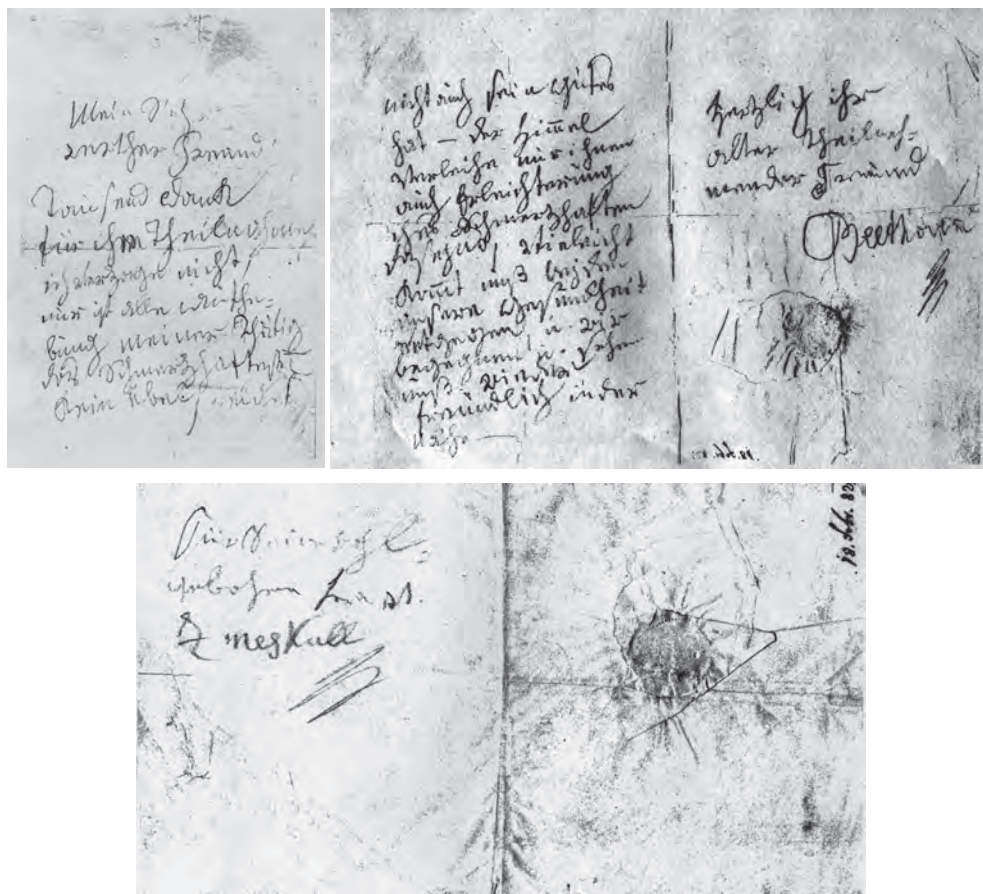
И всё же даже столь эмоциональное свидетельство очевидца требует некоторых поправок. Хотя у подъезда «Дома Черного испанца» не дежурили экипажи венских почитателей Бетховена, а в прихожей не выстраивалась очередь из посетителей, нельзя говорить о полном равнодушии соотечественников к известиям о болезни композитора. Те, кому он был небезразличен, находили способы узнавать о его самочувствии. Но, как сообщал Иоганн Баптист Йенгер изнывавшей от тревоги за Бетховена Марии Пахлер-Кошак, Бетховен сам не желал, чтобы к нему допускали всех желающих³⁴; поэтому Йенгер смог посетить его лишь раза три.

8 марта к Бетховену явился служивший тогда капельмейстером в Веймаре его давний приятель Иоганн Непомук Гуммель, сопровождаемый супругой Элизой (сестрой известного оперного певца Августа Рёккеля) и своим

³² BG. № 2271.

³³ BG. № 2283.

³⁴ Kerst II. S. 203.



Письмо Бетховена к Н. фон Цмескалю от 18 февраля 1827 года.
Автограф из собрания ГЦММК им. Глинки. Полностью публикуется впервые.

учеником Фердинандом Хиллером, в то время пятнадцатилетним подростком. Гуммель навещал больного трижды. Хиллер оставил воспоминания об этих встречах, врезавшихся ему в память навсегда. В первый раз Бетховен, вопреки ожиданиям, встретил их не лежа в постели, а сидя у окна в кресле; он был небрит и облачен в длинный серый шлафрок, но сохранял полное присутствие духа и охотно говорил с Гуммелем на разные темы, касавшиеся искусства и политики — тут он, как всегда, был резок и желчен. Хиллер сохранил несколько запомнившихся ему афористических высказываний Бетховена: «Мелких воришек вешают, а крупным дают уйти!»; «Говорят: vox populi, vox dei — Я этому никогда не верил»³⁵; «Здесь царит всё развращающий дилетантизм»... Второй визит Гуммеля к Бетховену состоялся 13 марта; на сей раз композитор был так плох, что не смог подняться с постели и, сетуя на испытываемые страдания, сожалел, что, в отличие от Гуммеля, так и не женился: «Ты счастливчик, у тебя есть жена, она заботится о тебе, любит тебя,

³⁵ Vox populi, vox dei — глас народа, глас божий (лат.).

а я — бедняга!»³⁶... Бетховен с удовольствием показал Гуммелю подаренную ему Антоном Диабелли гравюру — изображение деревенского дома в Рорау, в котором родился Гайдн — «Колыбель великого человека!»³⁷ Так в эти последние дни состоялось последнее мысленное «свидание» Бетховена с его учителем, у которого он, по юношескому ершистому замечанию, якобы «ничему не научился»...

Визит Гуммеля преследовал еще и деловую цель: он добыл подпись Бетховена под совместным письменным обращением к пангерманскому властному органу — Союзному сейму во Франкфурте-на-Майне, призывавшему законодательно защитить авторские права немецких артистов³⁸. Сам Гуммель этим документом так и не воспользовался, однако изложенная в нем идея была очень небезразлична Бетховену, который в последние годы жизни мечтал о публикации собрания своих сочинений, но наталкивался на проблемы, связанные с отсутствием законов об авторском праве. Последний визит Гуммеля к Бетховену состоялся 23 марта; больной уже практически не мог говорить и истекал предсмертной испариной; Элиза Гуммель заботливо отерла ему пот своим платком и получила в награду преисполненный благодарности взгляд.

Другим неожиданным и приятным «гостем из прошлого» стал Людвиг Крамолини (1805–1884) — впоследствии знаменитый тенор и оперный режиссер. С Бетховеном он познакомился, будучи еще ребенком: мать Крамолини в 1816–1818 годах снимала рядом с Бетховеном дачу в Брюле под Мёдлингом, и мальчик Луи развлекал, а то и слегка донимал знаменитого соседа своими играми и проделками. Именно госпожа Крамолини, чуждая музыке, но обладавшая добрым сердцем, настояла на том, чтобы ее сын вместе со своей невестой, певицей Нанеттой Шехнер (1806–1860), посетили больного Бетховена — это случилось, как явствует из разговорных тетрадей, 24 февраля 1827 года, а не в декабре 1826-го, как вспоминал сам Крамолини много лет спустя³⁹. Невзирая на молодость, Шехнер была ангажирована в Кернтнертор-театр как примадонна и дебютировала в 1826 году в партии Леоноры в бетховенском «Фиделио» — причем, не уступая маститой Анне Мильдер в силе и гибкости голоса, как актриса она превосходила предшественницу⁴⁰. В декабре 1826 года Шехнер выступила в этой роли в Мюнхене и имела большой успех, о чем с радостью сообщила «нашему великому композитору»⁴¹. Жених и невеста порадовали Бетховена исполнением его произведений: Крамолини спел «Аделаиду» (поскольку, как он записал в разговорной тетради, «это

³⁶ Kerst II. S. 227–230.

³⁷ Kerst II. S. 230. В шиндлеровской биографии имеется другая версия этой фразы: «Жалкая крестьянская хижина, в которой родился такой великий человек!» (Schindler 1973. S. 439).

³⁸ BG. № 2277.

³⁹ Ср.: Kerst II. S. 217; BG. № 2190, Anmerkung. 3; BKh 11. S. 242.

⁴⁰ BKh 9. S. 234, 266.

⁴¹ BKh 11. S. 241.

восхитительное произведение принесло мне успех и сподвигло меня избрать театральную стезю»), а Нанетта — арию Леоноры. И хотя автор не мог их слышать, по движению губ певцов он убедился в правильности фразировки и артикуляции, а по выражению лиц и глаз — в том, что они верно чувствовали дух его музыки. Бетховен с усмешкой обещал написать оперу для них обоих, но, выходя от него, они понимали, что видят его в последний раз, и, оказавшись на улице, оба расплакались.

Неясными остаются обстоятельства возможного прощального визита к Бетховену всегда благоговевшего перед ним Франца Шуберта. Сказать, что два гения совсем не соприкасались, нельзя: они вращались в одном и том же кругу и имели немало общих знакомых. В 1822 году Шуберт преподнес Бетховену посвященные ему фортепианные Вариации ор. 10 — следовательно, личное знакомство тогда уже состоялось, но не переросло в более тесные отношения из-за стеснительности Шуберта и явной неосведомленности Бетховена о масштабе его дарования (по вариациям на заимствованную тему об этом судить было трудно). Весной 1826 года Хольц в 107 разговорной тетради отзывался с похвалой о песнях Шуберта и спрашивал, знает ли Бетховен его «Лесного царя»⁴² — что ответил Бетховен, неизвестно. Шиндлер, впоследствии завязавший с Шубертом приятельские отношения, уверял в своей «Биографии Бетховена», что именно он открыл мастеру глаза на песни Шуберта, принеся ему, уже лежащему на смертном одре, некоторые из них. Они произвели на Бетховена сильное впечатление, и он воскликнул: «В этом Шуберте поистине есть искра Божья!»⁴³. Если этот рассказ правдив, то не исключено, что Шиндлер сообщил о реакции Бетховена Шуберту, и тот все-таки отважился прийти в «Дом Черного испанца» — но было уже поздно, Бетховен находился при смерти, и дальше прихожей визитера не пустили, а он по своей стеснительности, видимо, и не решился настаивать. Согласно другой версии, принадлежащей Ансельму Хюттенбреннеру, они вместе с Шубертом пришли к Бетховену дней за восемь до его смерти (стало быть, около 19 марта), Шиндлер известил Бетховена о гостях, спросив, кого впустить сначала, и тот, якобы, ответил: «Пусть первым войдет Шуберт!»⁴⁴

Всё это известно только со слов третьих лиц, и потому не может считаться установленным фактом. История сохранила, впрочем, мрачный тост, произнесенный Шубертом в дружеском кругу сразу после похорон Бетховена: «За того из нас, кто первым последует за ним!»... Как известно, этим человеком оказался сам Шуберт, похороненный в 1828 году рядом со своим кумиром⁴⁵.

⁴² BKh 9. S. 160.

⁴³ Schindler 1973. S. 388.

⁴⁴ Kerst I. S. 276.

⁴⁵ В 1888 году Берингское кладбище, оказавшееся внутри городской черты, было закрыто, а останки Бетховена и Шуберта торжественно перезахоронены на Центральном кладбище в Вене; они и по сей день находятся рядом. На небольшом мемориальном участке бывшего Берингского кладбища оставлены некоторые памятники, в том числе надгробия Бетховена и Шуберта, но самих останков под ними нет.

«КОМЕДИЯ ЗАКОНЧЕНА»

После 20 марта всем, включая самого Бетховена, стало ясно, что конец близок. Ваврух вспоминал о том, как пациент с улыбкой сказал ему: «Мои труды закончены. Если какой-то врач сможет мне помочь, his name shall be called wonderful!» — произнесенная по-английски фраза была цитатой из текста «Мессии» Генделя⁴⁶. 23 марта он с огромным трудом собственноручно нацарапал приписку к завещанию, в очередной раз называя своим единственным наследником племянника Карла. Утром 24-го к больному явился Ваврух и, увидев его состояние, письменно предложил ему пригласить священника и причаститься, на что Бетховен ответил бестрепетным согласием. Шиндлер вспоминал: «Все эти последние дни были замечательными; с истинно сократовской мудростью и душевным спокойствием смотрел он в лицо смерти»⁴⁷. Шиндлеру и Брейнингу Бетховен сказал иронически-безнадежную фразу: «Plaudite amici, comedia finita est!» — «Рукоплещите, друзья, комедия закончена!»...

Карла Хольца, постоянно общавшегося с Бетховеном в 1825–1826 годах, при этом не было. Шиндлер, ненавидевший Хольца, сумел вытеснить его из окружения Бетховена. К тому же Хольц собирался жениться и не мог уделять больному всё свое свободное время. Поэтому он вместе с издателем Хаслингером и журналистом Кастелли пришел попрощаться с Бетховеном, когда тот был уже совсем плох. Все трое преклонили колени у его постели и поцеловали его руку; Хольц плакал много лет спустя, вспоминая об этом, и уверял, что Бетховен их «благословил» — видимо, он еще находился в сознании и узнавал окружающих⁴⁸.

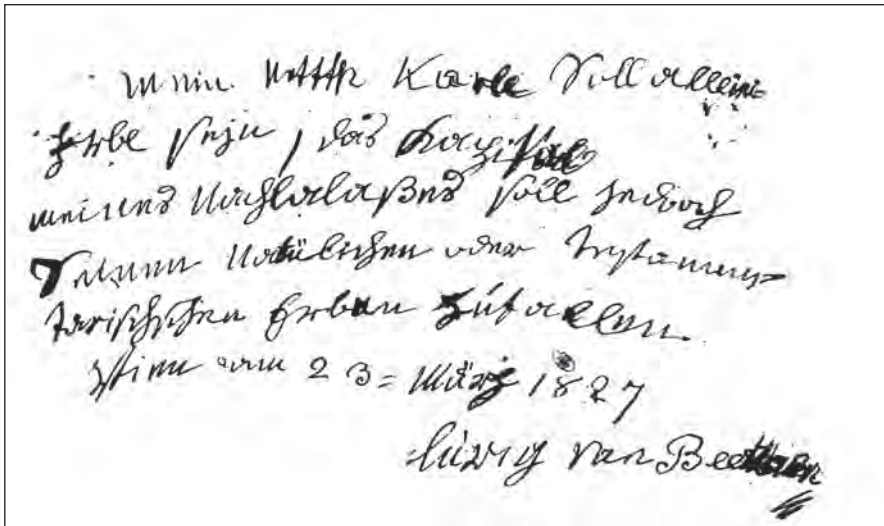
В полдень 24 марта пришел священник, исповедовавший и причастивший умирающего. Вскоре он потерял сознание и впал в агонию, продолжавшуюся почти три дня.

Подробности о последних часах и минутах жизни Бетховена известны со слов совершенно неожиданного свидетеля — композитора Ансельма Хюттенбреннера (1794–1868), который был близким приятелем Шуберта и знакомым Шиндлера, но никогда не входил в число «приближенных» Бетховена. Он явился около трех часов дня 26 марта в компании художника Йозефа Тельчера. В квартире находились Брейнинг с сыном Герхардом (мальчика вскоре отправили домой), Шиндлер и брат Иоганн с женой. Все были растеряны и подавлены; ожидали, что Бетховен скончается в ночь с 25 на 26 марта, однако агония длилась и длилась. Тельчер сделал несколько карандашных набросков умирающего, но был выдворен из квартиры возмущенным Брейнингом. Затем Шиндлер и Брейнинг (возможно, сопровождаемые Иоганном) ушли договариваться о месте на кладбище, и возле Бетховена остался Хюттенбреннер — человек совсем для него посторонний. И именно Хюттенбреннер закрыл ему

⁴⁶ Kerst II. S. 214. «И нарекут имя ему: Чудный» — фрагмент библейского текста (Исайя IX, 2) из хора «For unto us» из I части «Мессии». См.: Сапонов 1999. С. 10.

⁴⁷ Schindler 1973. S. 392–393.

⁴⁸ Kerst II. S. 216–217.



Последние строки, написанные Бетховеном:
завещание в пользу племянника Карла от 23 марта 1827 года

глаза — в комнате в тот момент никого больше не было, хотя в квартире, вероятно, находилась и Тереза — жена брата Иоганна⁴⁹.

В 1868 году Хюттенбреннер опубликовал свои воспоминания об этом памятном дне, создав по сути романтическую новеллу на тему «Смерть Героя»:

Около пяти часов вечера, когда он, будучи без сознания, продолжал хрипеть, борясь со смертью, грянул мощный удар грома, а сверкнувшая следом молния тускло озарила комнату умирающего (перед домом Бетховена лежал снег). После такого неожиданного явления природы, сильно потрясшего меня, Бетховен открыл глаза, поднял правую руку со сжатым кулаком, и, пристально глядя в течение нескольких секунд куда-то вверх с серьезным и грозным выражением на лице, как будто хотел сказать: «Я вызываю вас на бой, враждебные силы! Трепещите! Со мною — Бог!» Создавалось также впечатление, будто он, как отважный военачальник, взывал к своим дрогнувшим войскам: «Мужество, воины! Вперёд! Вверьтесь мне! Победа — за нами!»... С поднятой рукой он снова рухнул на кровать, и его глаза наполовину закрылись. Моя правая рука легла ему на голову, левая — на грудь. Он больше не

⁴⁹ Иногда в литературе встречается предположение, будто «госпожой Бетховен», якобы присутствовавшей при кончине композитора вместе с Хюттенбреннером и упомянутой в его воспоминаниях, могла быть «Царица ночи» — Иоганна, мать Карла. Но, как выяснил еще А. У. Тейер в личной беседе с Иоганной, она ничего не знала о безнадежном состоянии Бетховена вплоть до дня его смерти. По предположению С. Лея, Хюттенбреннер, плохо знакомый с родственниками Бетховена, мог принять за «госпожу Бетховен» служанку Зали (Розалию), ухаживавшую за композитором в последние месяцы его жизни и также, видимо, находившуюся тогда в квартире (см.: TF II. S. 1051). Однако из воспоминаний Хюттенбреннера вполне однозначно явствует, что он имел в виду Терезу ван Бетховен. Иоганн, не доверявший никому из друзей брата и знавший о существовании спрятанных банковских акций, мог оставить жену наблюдать за тем, что происходило вокруг умирающего.



Ансельм Хюттенбреннер.
С акварели Й. Тельчера

дышал, и сердце не билось. Гений великого музыканта устремился из нашего мира лжи в царство истины. Я смежил полуоткрытые глаза усопшего и поцеловал веки; потом поцеловал ему также лоб, губы и руки. Фрау ван Бетховен по моей просьбе отстригла прядь волос покойного и вручила мне как священное напоминание о последних часах Бетховена⁵⁰.

Когда чуть позже в квартиру вернулись Шиндлер и Брейнинг, Хюттенбреннер встретил их мрачно-торжественным возгласом: «Свершилось!»⁵¹...

Хотя зрелище величественной грозы, разразившейся именно в час кончины Бетховена (он умер без четверти шесть вечера), может показаться плодом романтического воображения, здесь

Хюттенбреннер нисколько не погрешил против истины: метеорологические архивы действительно зафиксировали это природное явление, крайне редкое для конца марта, тем более, такого холодного, когда на площади перед домом еще лежал снег. Существует, например, дневник Йозефа Карла Розенбаума (мужа известной певицы Терезы Гассман). Розенбаум был много лет знаком с Бетховеном, хотя никогда не являлся его поклонником. В тот день он записал: «26 марта, понедельник. Морозно, часто идет снег, северный ветер... После 4 часов сильно потемнело — снежные залпы с громом и молнией. Революция в природе — последовало три мощных раската. <...> Смерть Людвига ван Бетховена»⁵². В воспоминаниях Вавруха, который тоже был потрясен этими обстоятельствами, сказано: «26 марта было очень ветрено, пасмурно, а в шестом часу вечера снежные вихри сопровождались громом и молнией. — Бетховен умер. — Разве какой-нибудь римский авгур не принял бы это сопутствующее бушевание стихии за его апофеоз?»⁵³...

Похороны Бетховена, состоявшиеся 29 марта, превратились в невиданную демонстрацию скорби и преклонения — сама церемония была организована с беспрецедентной пышностью (особенно если вспомнить нищенское погребение Моцарта и очень скромное, из-за военного времени, прощание с Гайдном), а в траурной процессии шли, по некоторым сведениям, до 20 000 человек.

⁵⁰ Kerst II. S. 232–233.

⁵¹ Schindler 1973. S. 393. «Es ist vollbracht!» — цитата из Евангелия в переводе на немецкий язык (последние слова Христа).

⁵² Рукопись дневника хранится в Австрийской национальной библиотеке. Цит. по: Landon 1994. S. 232.

⁵³ Kerst II. S. 215.



Похороны Бетховена

Сохранились чрезвычайно подробные отчеты об этом скорбном и торжественном действе, в котором приняли участие все выдающиеся музыканты Вены и многие представители артистической среды. Ленты, украшавшие гроб, поддерживали Эйблер, Вейгль, Гировец, Гуммель, Зейфрид, Умлауф, Ланнуа и Шуберт; множество знаменитостей шествовали за гробом; траурные песнопения исполняли лучшие певцы, включая «звезд» итальянской оперной труппы. Вопреки расхожему мнению о том, что смерть Бетховена была равнодушно воспринята двором, Людвиг Крамолини свидетельствовал, что среди карет, сопровождавших процессию, было немало имевших императорский герб⁵⁴. Из произведений Бетховена во время шествия в церковь Миноритов звучали сочиненные им в 1812 году три Эквале для четырех тромбонов и авторское оркестровое переложение Траурного марша из Сонаты ор. 26⁵⁵. Само это шествие из-за небывалого скопления людей было чрезвычайно замедленным и длилось более часа, хотя церковь находилась в нескольких минутах ходьбы от дома. Народу было так много, что во дворе едва не возникла давка; у церкви потребовалось выставить оцепление из солдат, чтобы ограничить вход внутрь; на кладбище же впускали лишь тех, кто имел особые, заранее отпечатанные Хаслингером, приглашения.

Поскольку внутри освященной территории кладбища было запрещено проводить какие-либо церемонии, кроме сугубо религиозных, известный трагический актер Генрих Аншютц произнес речь памяти Бетховена у ворот Верингского кладбища.

⁵⁴ Kerst II. S. 236. Это, конечно, не означало, что в них находились члены императорской фамилии — скорее, люди, приближенные ко двору.

⁵⁵ Подробный отчет обо всех траурных церемониях см. в Приложении к книге Зейфрида (Seyfried 1832); см. также TF II. S. 1053–1056.



Франц Грильпарцер.
Гравюра Й. Крихубера

Текст этой речи написал крупнейший из тогдашних австрийских писателей, Франц Грильпарцер, воздавший покойному должное в весьма примечательных выражениях:

Стоя у могилы почившего, мы в своей совокупности представляем целую нацию, весь германский народ, скорбящий об утрате своей высокочтимой половины, остававшейся с нами после ухода в небытие блистательного здешнего искусства и окончания духовного расцвета в нашем отечестве. Но жив еще — и да живет вечно! — герой песнопений в немецком языке и в немецких устах. Однако последний мастер звучных песен, чьими святыми устами говорило искусство звуков, наследник и продолжатель дела Генделя и Баха и бессмертной славы Гайдна

и Моцарта — он мертв, и мы стоим, плача, над оборвавшимися струнами умолкнувшей лиры.

Лира умолкла! Пусть так! Ведь он был артистом, и то, чем он стал, случилось лишь благодаря искусству. Жало земного бытия глубоко ранило его, и так же, как терпящий кораблекрушение стремится к берегу, так он летел в твои объятия, о ты, великолепная сестра Добра и Истины, утешительница в страданиях, дарованное небом Искусство! Он был прочно привержен тебе, и даже когда затворились врата, через которые ты являлось к нему и говорило с ним, когда твои черты скрылись во тьме его ослепшего слуха, — он всё равно носил твой образ в своем сердце, — а когда умер, ты припало к его груди.

Он был артистом, и кого еще можно поставить рядом с ним? Как исполн⁵⁶, бороздящий морские пучины, устремлялся он за пределы искусства. От воркования горлинки до раскатов грома, от хитроумнейшего переплетения своеобразных художественных средств до той утрашающей черты, за которой изображаемое переходит в хаотический произвол природных стихий — всё он соединил и всё постиг. Тот, кто придет вослед ему, будет вынужден не продолжать его дело, а начинать всё заново, ибо предшественник остановился лишь там, где кончается всякое искусство.

Аделаида и Леонора! Торжество героев Виттории и смиренная песнь божественной литургии! — О, вы — порождения голосов, деливших на трех- и четырехголосные хоры! Гремящая симфония «Радость, прекрасная искра Божья» — его лебединая песня! Музы песен и бряцающих струн: встаньте вокруг его гроба и украсьте его лаврами!

Он был артистом — но также и человеком; человеком во всех смыслах, включая наивысший. Поскольку он отвернулся от мира, его нарекли нелюди-

⁵⁶ В оригинале — Behemoth. Подразумевается мифическое морское чудовище, упоминаемое в Библии.

мым, а поскольку отрекся от земных чувствований — бесчувственным. Ах, но ведь твердый духом не спасается бегством! (Ничего не стоят те вершины, которые легко покоряются, склоняются вниз или рушатся!) И тот, кто способен сильно чувствовать, избегает чрезмерной чувствительности! Он бежал от мира, поскольку во всей сокровищнице своего любящего духа он не нашел оружия, которым мог бы от мира обороняться. Он отстранился от людей после того, как отдал им всё и ничего не получил от них взамен. Он остался одиноким, не встретив свое второе «я». Но до самой могилы сохранил он человечнейшее сердце, отечески открытое людям и преисполненное полнокровного добра по отношению ко всему миру.

Таким он был, таким он умер, и таким он останется на все времена!

Вы же, сопутствовавшие нашему шествию до этой черты, умерьте свою скорбь! Вы не утратили его, а обрели. Никто из живущих не может войти в чертоги бессмертия. Плоть должна сгнуться; лишь тогда распахнутся врата. Оплакиваемый вами, он отныне встал в ряд великих людей всех времен, неприкосновенный во веки веков. Потому возвращайтесь в свои дома — опечаленные, но хранящие сдержанность! А если когда-нибудь в жизни вас захватит, подобно нарастающей буре, мощь его творений, и если овладевший вами восторг достигнет средоточия еще не рожденного на свет племени, то вспомните этот час и подумайте: мы были свидетелями его погребения, и мы плакали о нем!⁵⁷

Этим поминальные чествования не ограничились — в Вене они фактически продолжались целый год.

Дипломат Карл Август Гризингер писал 7 апреля своему другу в Дрезден: «Многочисленные почитатели Бетховена устроили в его честь исполнение не менее трех торжественных реквиемов. Моцартовский реквием прозвучал 3 апреля в церкви Августинцев, и Лаблаш пел *Tuba mirum*. Реквием Керубини был дан 5-го в Карлскирхе, а реквием Фоглера — в Шоттенкирхе. Все церкви были заполнены до отказа, да и погребение было очень торжественным»⁵⁸. Два из упомянутых здесь храмов, средневековая готическая церковь Августинцев и барочная, чрезвычайно нарядно украшенная, Карлскирхе, имели статус придворных; Шоттенкирхе («Шотландская церковь») также была весьма престижна и популярна.

Через шесть месяцев на могиле усопшего был поставлен надгробный камень с лаконичной надписью «Бетховен». По этому поводу Грильпарцер написал еще одну речь, которую также произнес Аншютц, но сама церемония была обставлена несколько скромнее, и текст оказался более лаконичным. Зато в речи появились другие акценты: здесь уже ничего не говорилось о «германском гении», но звучала тема величия и бессмертия художника:

⁵⁷ Цит. по: Kerst H. S. 250–251 (англ. перевод: TF H. P. 1057–1058); существует отличающийся некоторыми деталями вариант, приводимый Г. фон Брейнингом и фигурирующий в TDR V (S. 496–497). Ср. с переводом А. В. Михайлова, опубликованным в книге: МЭГ 2. С. 137–138.

⁵⁸ Landon 1994. S. 234.



«Бетховен умер» — известие в траурной рамке на первой странице BAMZ от 11 апреля 1827 года. Под известием — дистих: «Не сокрушайтесь о почившем, но храните его образ в душе».

Шесть месяцев тому назад стояли мы на этом самом месте, стена и плача, ибо хоронили друга. Сбравшись же вновь, будем сдержанны и мужественны, ибо чтим Победителя. Поток преходящего унес его в безбрежное море вечности. Освобожденный от всего бренного, он воссиял звездой в ночном мраке. Отныне он принадлежит истории. И не о нем пойдет речь, а о нас.

Мы воздвигли надгробный камень. Памятник — ему? Нет, нам в напоминание! Пусть и наши внуки знают, где следует преклонить

колена, где скрестить руки, где целовать землю, покрывающую его останки. Камень прост, как прост был он сам при жизни. Будь камень внушительнее, его несоизмеримость со значимостью этого человека оказалась бы еще смехотворнее. На камне высечено имя «Бетховен» — в нем заключен и великолепнейший герб, и пурпурный герцогский плащ, и шапка государя. И тут мы прощаемся с человеком, жившим на земле, и вступаем в царство духа, существующее ныне и во веки веков.

В столь скудное духом время вдохновенные мгновения выпадают редко. Вы, собравшиеся вокруг, приблизьтесь к этой могиле. Устремите свои взоры в почву, сосредоточьтесь на воспоминаниях об этом человеке, и пусть пронзительный холод поздней осени и всеобщий благоговейный трепет пронзит каждого, и пусть каждый унесет этот благотворный, душеспасительный трепет с собой, и хранит, и лелеет его в своем доме. В столь скудное духом время вдохновенные мгновения выпадают редко. Так причаститесь к святыне! Ибо тот, кто лежит здесь, был осенен вдохновением. Лишь к одному он стремился, лишь об одном заботился, лишь ради одного претерпел всё, лишь одному всем жертвовал, — таким этот человек шел по жизни. — Не знал он ни супруги, ни ребенка; мало было у него друзей, мало радостей. — Если глаз его соблазнял, он вырывал его и устремлялся вперед, — вперед, к своей цели. И коли в нас еще живо ощущение цельности в наше раздробленное время, то именно оно собрало нас возле его могилы. Ведь для того испокон веков и рождались на свет поэты, герои, певцы и боговдохновенные пророки, чтобы направлять растерянное человечество, напоминая ему о его истоках и о его высшей цели⁵⁹.

По-видимому, смерть Бетховена и последовавшие за ней мрачные торжества произвели на Грильпарцера столь сильное впечатление, что, помимо двух речей, он написал по этому поводу и два стихотворения. Одно из них, созданное в 1827 году и названное просто «Бетховен», похоже, скорее, на небольшую поэму и рисует картину посмертного апофеоза великого творца, который на небесах воссоединяется с великими предшественниками, — как

⁵⁹ Перевод мой; источник: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=3454&kapitel=1#gb_found. См. также перевод А. В. Михайлова (МЭГ 2. С. 139–140).

музыкантами (среди них — Бах, Гендель, Глюк, Гайдн, Моцарт), так и поэтами (Данте, Тассо, Шекспир, Байрон).

Отрешась от уз могильных,
но еще смятен и сир,
дух летел сквозь горний мир
в токах воздуха несильных.
Что там? Молния ли, гром?
Ах, он слышит! Звук — кругом!
Слышит — бури завыванье,
крыл небесных трепетанье,
арфы ангельской бряцанье...
Вверх же, вверх! Из круга в круг,
в новый мир, презрев испуг
в жарком взмахе — вверх, к светилу,
что маяк свой засветило.
Длится боль или прошла?
Ощущенья лгут друг другу
и вращаются по кругу:
несть Единому числа.
Вдруг — темно. Эй, смертный
мрак!
Вновь ты здесь, жестокий враг?
Нет, из чрева тьмы ужасной
путь ведёт туда, где ясный
день царит в иных мирах.
И в неведомом пространстве,
как оазис после странствий,
миражом среди пустыни
открывается святыня —
край в цветущих рощ убранстве.
Ясен лик его приветный,
улыбаются уста,
и сулят покой заветный
всем, кто прибыл в те места.
Новый гость застыл угрюмо
вдалеке, уйдя в себя,
полон некой тайной думой,
глух к другим, что ждут, любя.
Вдруг, внезапно востепенушись
и прозрев, стремится он
к мастерам веков минувших,
что стеклись со всех сторон.
Некто в сонме песнотворцев
невсерьёз грозит перстом.
«Бах! Гроза для непокорцев!
Мстишь ли им в миру ином?»
Вот, без страха и упрёка,
вышел рыцарь одинокий,

благородный мастер Глюк —
и, кивнув, исчез как звук.
«Отче Гайдн! Ты был мне предком,
стань же мне оплотом крепким
в сем незнаемом краю!»
Гайдн же, руку дав свою,
с плачем в лоб его целует,
на словах же озорует:
«Браво! Скерцо, аллегretto...
Я горазд был на запреты,
но себя в нём узнавал,
ибо, сам к причудам склонен,
был к строптивцу благосклонен —
труд был выше всех похвал!»
Чимароза молча смотрит,
Паезелло так же тих,
но смущенье тайно полнит
добротою лица их.
Возвышаясь над толпою
исполинской головою,
Гендель близится, но вот,
словно горний свет с высот,
Моцарт в славе предстаёт.
Гость смущён, в душе тревога:
«Как мне быть? Я сам не свой!
Там, в земном краю убогом,
я казался полубогом,
но — среди вас? Кто я такой?
Вдохновенность заблужденья,
дерзость лёгкого свершенья,
всё, чем был я славен там,
здесь сложу к твоим стопам».
Моцарт кротко возразил:
«Ты б сподвижников спросил,
был ли чужд им пыл мятежный?
Но любимцам высших сил
в час последний, неизбежный,
всякий грех Господь простил.
Духи горние безгрешны!
И когда школяр поспешный
тот же путь пройдёт след в след,
их вины в том вовсе нет.
По слогам читают дети,
и тому учитель рад;
не попасть в ошибок сети —
вот, что мудрые велят.

Даже яд порой полезен
при лечении болезни;
но и правда невпопад
убивает словно яд.
Кто тут судьи над тобой?
Властно царствуя в надзвездьи,
мы отринули возмездье,
призваны к судьбе иной.
Ведь искусство, как и вера,
не покорствуется умам,
и жалка любая мера
в применении к Чудесам!
Так иди, отбрось смущенье!
Стань средь избранных — своим!
Ты был славен дерзновеньем,
и за то тебя мы чтим!»
Мастер речь свою закончил;
тотчас хор вступил немолчный

и приветов, и похвал —
духов круг лишь возрастал.
И Шекспир с Лопе де Вегой
руки подали ему;
улыбнулся Тассо бедный,
как собрату своему;
Клопшток, Данте дружелюбно
поклонились; лишь один
гордый дух в дали безлюдной
ждал, дорогу дав другим.
То был Байрон, враг покорства,
мизантроп — каким и жил.
Но и он из благородства
тотчас гостю предложил:
«Неужель тебе милее
быть в толпе, как все кругом?
Вот тенистая аллея —
так пойдём по ней вдвоём!»

Другое стихотворение Грильпарцера, совсем краткое, предназначалось для пения на музыку одного из бетховенских Эквалей для четырех тромбонов WoO 30 (№ 2, D-dur). Этой музыкой, в частности, сопровождалась поминальная церемония на могиле Бетховена 29 марта 1828 года. Текст, который звучал на церемонии, несколько отличался от того, который был опубликован поэтом впоследствии; приведу более поздний вариант стихотворения Грильпарцера в моем переводе:

Очага и мира
на земле лишен,
обретешь в могиле
дом, покой и сон.

Зазвучит над гробом
гимн твой в скорбный час.
Там, под темным кровом,
ты услышишь нас.

Чествования памяти Бетховена происходили, начиная с 1827 года и в других городах Австрии и Германии, где имя композитора хорошо знали, и где оно многим было дорого. Карл Кропфингер приводил в пример программы концертов в Берлине, которыми в 1828 и 1829 годах отмечались дни рождения и смерти композитора — они, по замечанию исследователя, явно приобрели вид «институализированного торжества» в честь умирающего и воскресающего героя⁶⁰. Сравним программы этих концертов, вполне подтверждающие предположение об их ритуальном характере:

Концерт 26 марта 1828 года:	Концерт 25 марта 1829 года:
Траурный марш из «Героической симфонии»	Траурный марш из «Героической симфонии»
Увертюра «Кориолан»	Увертюра «Кориолан»
Квинтет ор. 29	Пятый фортепианный концерт
Пятая симфония	Пятая симфония

⁶⁰ Kropfingher 1980. S. 376.

Концерт 17 декабря 1828 года	Концерт 19 декабря 1829 года
«Героическая симфония»	«Героическая симфония»
Тройной концерт	Кантата «Морская тишь и Счастливое плавание»
Увертюра «Король Стефан»	Четвертый фортепианный концерт
«Аделаида»	Девятая симфония
Увертюра «Эгмонт»	

Таким образом, культ Бетховена-героя, возникший еще при его жизни и явственно оформившийся в 1820-х годах, сделался частью своеобразной ново-европейской мифологии, особенно остро востребованной эпохой романтизма, но обусловленной гораздо более глубокими закономерностями развития и существования культуры.

Сам Бетховен, несомненно, ориентировался на ряд мифологизированных прототипов исторического или литературного происхождения, большинство которых восходили к греческой античности (Орфей, Прометей, Одиссей, Сократ), но включали в себя и христианский аспект, связанный с идеей жертвенности и мученичества, и некоторые мотивы, возникшие в Новое время (поиск истины, воплощенный в образах шекспировского Просперо и гётевского Фауста). Летопись последних месяцев его жизни, когда он уже не мог сочинять музыку и осуществлять свой идеал художественными средствами, показывает, что даже в этих условиях Бетховен продолжал творить — творить собственную судьбу как судьбу истинного героя, безропотно и даже с улыбкой на устах принимающего все ниспосланные ему физические и моральные страдания. Поэтому тот венец мученика и праведника, которого удостоили его в своих речах и писаниях благодарные современники и потомки, был им вполне заслужен.

НАСЛЕДСТВО

Поэзия, как всегда, соседствовала с грубой житейской прозой.

5 ноября 1827 года всё имущество Бетховена, от предметов хозяйственного обихода, включая мебель, белье и посуду, до библиотеки и музыкального архива, было распродано с аукциона, доход от которого поступил в пользу племянника Карла. Разумеется, если бы такой аукцион состоялся в наши дни, Карл мог бы оказаться мультимиллионером. Ныне даже авторизованные копии произведений Бетховена продаются по ценам, превышающим миллион долларов (рекордная сумма — около 3,5 миллионов долларов — была заплачена анонимным покупателем за партитуру Девятой симфонии с авторскими пометками, выставленную на аукционе «Сотбис» в 2003 году; автограф фортепианной сонаты ор. 90 был куплен в 1991 году за 2 миллиона долларов)⁶¹. А самые краткие словесные записки или разрозненные нотные листки, начертанные рукой композитора, уходят с аукционов по цене в несколько тысяч долларов. Однако современники, в общем-то, уже понимавшие, кем был Бетховен, подходили к материальной оценке его наследия с удивительным безразличием.

⁶¹ Strohm 2007. P. 533–534.



Слуховые трубки (Бонн, Дом Бетховена)

Имущество покойного было оценено в сумму 9.885 флоринов 13 крейцеров конвенционной монетой и 600 флоринов в старой венской валюте; стоимость музыкального архива составляла внутри этой суммы всего лишь 480 флоринов и 30 крейцеров.

Из вещественных бетховенских реликвий уцелело очень немного, в том числе устрашающего вида слуховые трубки (их можно увидеть в боннском Доме-музее), статуэтки с письменного стола (хранятся там же), два рояля —

эзаровский (находится в Вене) и бродвудовский (в Будапеште), струнные инструменты — две скрипки, альт и виолончель — работы старинных итальянских мастеров (в Бонне), и еще некоторые вещи, передававшиеся по наследству в семьях родственников и друзей композитора (например, предметы и рукописи из семейной коллекции Вегелеров в Кобленце) или сохранившиеся по случайности. В музее-квартире Бетховена в доме Пасквалати на Мёлькер-Бастай в Вене можно увидеть, в частности, подлинные настольные часы, сахарницу, солонку и тумбочку Бетховена. Замок и ключ от входной двери его последней квартиры в «Доме Черного Испанца» выставлены в музее-квартире в Гейлигенштадте на Пробусгассе, 6. Кое-что попало в Художественно-исторический музей Вены.

Ношенная одежда, старая мебель или кухонная утварь уходили за гроши — это понять вполне можно; мемориальных музеев в нынешнем понимании тогда еще не существовало, и о тщательном сбережении подобных предметов никто не помышлял. Но ведь столь же мало стоили и рукописи композитора — как эскизы, так и автографы изданных сочинений.

Чтение бесстрастных аукционных описей наследия Бетховена ввергает в досаду. Нам трудно понять, почему никто из состоятельных поклонников творчества Бетховена, присутствовавших на его пышных похоронах, не попытался выкупить хотя бы весь архив, чтобы сохранить его в целостности — ведь речь шла совсем не о запредельной для богатых людей сумме. Эскизные тетради можно было приобрести за флорин с небольшим, полные автографы изданных произведений стоили в среднем по 2–3 флорина; лишь рукопись популярного Септета ор. 20 была продана за рекордную сумму в 18 флоринов при стартовой цене в 3, но, например, партитура Пятой симфонии ушла с молотка за 6 флоринов⁶². Сравним с оценкой немзыкальных предметов: золотая медаль (дар короля Людовика XVIII) — 164 флорина, золотое кольцо со смарагдом и бриллиантами (дар короля Фридриха Вильгельма III) — 90 фло-

⁶² TF II. P. 1065.

ринов, серебряные часы с минутной стрелкой — 8 флоринов. А за те же 6 флоринов, которые отдали за партитуру Пятой симфонии, можно было купить набор предметов мебели или часть бетховенского гардероба.

Кое-какие рукописи покупали издатели, надеясь извлечь выгоду из посмертных публикаций даже не вполне законченных сочинений. Иногда эти ожидания оправдывались, и в архиве композитора обнаруживались подлинные жемчужины. Так, в январе 1828 года в издательстве Диабелли в качестве «посмертного сочинения» вышло в свет виртуозное фортепианное **Рондо а capriccio op. 129**, известное под названием «Ярость по поводу потерянного гроша». Конечно, к позднему творчеству Бетховена эта остроумная и эффектная пьеса не имела никакого отношения. Видимо, композитор сочинил ее между 1795 и 1798 годами, когда вел активную концертную деятельность. Почему он не стал издавать рондо ни тогда, ни позже, остается лишь догадываться: в рукописи имеются лишь незначительные лакуны, и считать пьесу незаконченной можно разве что условно. Следует добавить, что название «Ярость по поводу потерянного гроша», вопреки ремарке в первом издании, Бетховену не принадлежит; оно было вписано рукой неустановленного лица. Авторские ремарки гласят «Легкое каприччио» («Leichte Kaprice») и «В венгерском духе, наподобие каприччио» («Alla ingherese. quasi un capriccio»)⁶³.

Огромное количество рукописей, эскизов и авторизованных копий произведений Бетховена разошлось по рукам случайных лиц, которые впоследствии перепродавали или раздаривали принадлежавшие им раритеты.

Этим объясняется то, что многие автографы оказались впоследствии утраченными или разрозненными. Из них нередко вырывали или вырезали страницы, а то и части страниц, на сувениры, причем делали это не какие-то безграмотные варвары, а люди, считавшие себя друзьями Бетховена (как Шиндлер) или его преданными поклонниками. В результате всех распродаж, перепродаж, приобретений и дарений музыкальный архив оказался рассредоточенным по различным собраниям и хранилищам, как государственным, так и частным.

Наиболее значительные коллекции бетховенских автографов, нотных и эпистолярных, находятся в Берлине (SBB), Вене (Австрийская национальная библиотека и Архив ВОЛМ), Бонне (собиравшиеся с конца XIX века и продолжающие пополняться фонды Дома Бетховена). Весьма значительные собрания можно обнаружить также в США (Библиотека Конгресса и некоторые частные коллекции), Польше (Библиотека Ягеллонского университета в Кракове, куда во время Второй мировой войны были перевезены некоторые берлинские фонды), Франции (Национальная библиотека и Библиотека Консерватории), Великобритании (Британский музей и Королевский музыкальный колледж в Лондоне), России (музеи и библиотеки Москвы и Петербурга), Венгрии, Бельгии, Швеции, Швейцарии, Японии (частные коллекции)... Автографов крупных сочинений, находящихся в частных руках, в наше время не так уж много, однако по разным приватным коллекциям рассеяно примерно сто писем, как

⁶³ KHV. S. 390.

минимум пятьдесят листов эскизов, некоторое количество других автографов (листки из разговорных тетрадей, деловые расписки, и т. д.).

Эта пестрая, но далеко не полная география наглядно свидетельствует о том, что Бетховен, в конце концов, превратился не только в олицетворение национального гения, каким он виделся Грильпарцеру и каким его восславил в своих писаниях Вагнер, а в фигуру абсолютно универсального, мирового масштаба, которая интересует всех — от хладнокровных дельцов, приобретающих раритеты ради надежного помещения своих капиталов, до простых любителей, для которых «настоящая» музыка начинается с услышанной или сыгранной в детстве пьесы Бетховена.

Поэтому у каждого народа и у каждого отдельного человека — свой образ Бетховена и свое представление о его музыке. Спектр этих представлений колеблется от расхожих фраз («Так судьба стучится в дверь») и растиражированных звуковых эмблем (окарикатуренная музыкальными автоматами и мобильными телефонами чудесная мелодия «К Элизе») до опытов углубления в тайны творческого процесса композитора, где всякого исследователя неизбежно охватывает эйфория первооткрывателя незримой для прочих Атлантиды.

Закончим подобным погружением и эту книгу.

Поговорим напоследок о том, чего реально не существует, но что все-таки, пусть в фантомном облики, составляет частицу истории музыки — о ненаписанных и незавершенных сочинениях Бетховена последних лет его жизни. Таких сочинений довольно много (впрочем, их было немало и в предыдущие периоды). Некоторые из них годами занимали воображение композитора, другие увлекали его на несколько месяцев, третьи рождали вспышку мимолетного интереса, идеи четвертых настойчиво внушались окружающими, не вызывая у Бетховена особого энтузиазма. Но в целом проникновение в загадочную область несозданного художником позволяет нам понять, каким мыслил Бетховен итоговый период своего творчества. И каким должен был бы стать «незавершенный собор» (воспользуемся красивым выражением Романа Роллана).

НЕНАПИСАННОЕ: ОПЕРЫ, МЕССА, РЕКВИЕМ

Письма, разговорные тетради и музыкальный архив Бетховена 1820-х годов сохранили свидетельства существования у него целого ряда крупных замыслов. Это оперы (прежде всего, «Фауст» по трагедии Гёте и «Мелузина» на текст Грильпарцера), духовные произведения (Месса *cis-moll*, Градуал, Офферторий, *Tantum ergo* и Реквием), оратории («Победа креста» на текст К. Й. Бернарда и «Саул» на текст К. Куффнера), оркестровые произведения (Увертюра на тему ВАСН, Вариации на тему траурного марша из оратории Генделя «Саул», Десятая симфония), камерная музыка (соната для фортепиано в четыре руки *F-dur* и струнный квинтет *G-dur* — оба последних сочинения были заказаны Диабелли).

Сам перечень жанров неосуществленных произведений Бетховена весьма показателен. Все они (кроме разве что четырехручной сонаты) в музыке XVII–XVIII веков относились к «высшим», наиболее престижным и подобающим великому мастеру. Такой была сознательная установка композитора, который еще в 1820 году заявлял издателю Петерсу, что, имея он возможность не думать о деньгах, он «ничего не писал бы, кроме опер, симфоний, церковной музыки и — в крайнем случае — квартетов»⁶⁴.

Если замыслы крупных церковных сочинений возбуждали у окружающих чаще всего лишь вежливый интерес, то новой оперы от Бетховена не просто ждали, а нетерпеливо требовали. После успешной постановки в Вене в 1814 году и удачного возобновления в 1822 году третьей редакции «Фиделио» единственная опера Бетховена вдруг стала репертуарной (о ее сценической судьбе мы говорили в главе «Штурм театрального Олимпа»). Родственники и друзья побуждали Бетховена сочинить хотя бы еще одну оперу — помимо славы, это сулило и солидный доход (на последнее обстоятельство особенно напирал брат Иоганн).

В 1823 году Бетховен пережил настоящий шквал предложений. Брат Иоганн, адвокат Иоганн Баптист Бах, граф Мориц Лихновский, Шиндлер — кто только не приносил Бетховену самые, на их взгляд, интересные сюжеты. Его пытались раззадорить, толкнув на соперничество с Карлом Марией фон Вебером, который после триумфального успеха «Волшебного стрелка» (1821) сделался кумиром немецкой музыкальной молодежи, да и не только ее: эта опера нравилась всем, включая самого Бетховена. 5 октября 1823 года Вебер сообщал жене об исключительно теплом приеме, оказанном ему в предыдущий день Бетховеном в Бадене: «Он принял меня с трогательной любовью. Раз шесть или семь он сердечно обнял меня и наконец восторженно воскликнул: “Ну, ты чертовски славный парень, молодчина!” Остаток дня мы провели вместе, радостные и довольные друг другом. Этот хмурый и замкнутый человек буквально ухаживал за мной во время обеда, словно за дамой»⁶⁵.

В окружении Бетховена активно и пристрастно обсуждалась «Эврианта» Вебера, написанная специально для Вены (собственно, на ее премьеру Вебер туда и приехал), но не произведшая ожидаемого фурора. Вину за это возлагали как на неудачное либретто Гельмины фон Шези, так и на музыку Вебера — слишком сложную, изысканную и непонятную. Племянник Карл, присутствовавший на спектакле, сообщал Бетховену в 44 разговорной тетради: «Очень серьезный сюжет, но музыка великолепная <...>. — Для узкого круга знатоков — да, но для широкой публики — нет. — Я почти уверен, что хорошая музыка должна производить большее воздействие на совершенно немusыкальнoго человека, чем на знатока, который ищет одной искусности. <...> — Всё-таки для чувства и ума такая опера, как “Фиделио”, дает много больше пищи, чем чертовские сказки “Волшебного стрелка”. Ведь театр должен не поверхностно

⁶⁴ ПБ 3. № 1137.

⁶⁵ Kerst II. S. 66.

волновать, он должен воспитывать и пробуждать благородные устремления, а это возможно лишь при правдивом или хотя бы правдоподобном сюжете. <...> — Итальянская музыка вроде утонченной кулинарии, она пикантна, но вредна. Я знаю ее лишь по Россини»⁶⁶. Можно предположить, что племянник, которому в момент этого разговора было 17 лет, на ходу подстраивался под суждения дяди, но, судя по первой фразе, ему самому музыка «Эврианты» скорее понравилась, чем не понравилась. Гораздо резче отзывался о ней спустя несколько дней Мориц Лихновский: «Музыка совершенно расходится с текстом. Она выдержана слишком в трагическом тоне: громкие диссонансы, неестественные переходы, искусственные трудности. На эту оперу больше не ходят, и ее снимут с репертуара». А еще недели через две Лихновский рисовал перед Бетховеном почти отчаянную ситуацию: «В апреле сюда снова приедет итальянская опера. — Если Вы не напишете оперу, то немецкой опере придет конец, — это говорят все. После провала оперы Вебера многие отказались от абонементов. — “Волшебный стрелок”, собственно, не есть опера»⁶⁷.

К Бетховену обращались и в печати. Людвиг Шпор, служивший в то время капельмейстером в Касселе и руководивший местным оперным театром, опубликовал в том же 1823 году в лейпцигской АМЗ «Воззвание к немецким композиторам», в котором пытался вдохновить коллег на значительные оперные произведения, способные противостоять легковесным, как тогда казалось, операм Россини. Один из последних абзацев «Воззвания» явно адресовался Бетховену: «Мой призыв обращен, главным образом, к некоторым выдающимся, всеми уважаемым композиторам, которые, похоже, совсем отказались от театрального творчества, отпугнутые одним-двумя неудачными опытами, и в последнее время ограничиваются лишь концертными и церковными сочинениями, где успех им, вероятно, заранее обеспечен» — имя Бетховена здесь напрямую не названо, но оно явно подразумевалось⁶⁸.

Бетховена почти заставили дать согласие на сочинение оперы «Прекрасная Мелузина» на либретто Франца Грильпарцера. Невозможно понять, что вообще побудило композитора взяться за совершенно чуждый ему сказочный сюжет, сильно напоминавшей модную тогда «Ундину» Фуке, музыку к которой написал Гофман (речь шла об очередной водяной фее, ставшей супругой рыцаря, что в итоге погубило обоих)⁶⁹. Может быть, после всех провокационных разговоров Бетховену вдруг захотелось потягаться силами с молодыми композиторами-романтиками? Или его соблазнил не сам сюжет, а возможность сотрудничества с выдающимся поэтом и драматургом, произведения которого он читал и, видимо, находил в них что-то для себя близкое? Грильпарцер, в свою очередь, был очень восприимчив к музыке и дружен со многими музыкантами, так что общаться с ним было в любом случае интересно. Он несколько раз приходил к Бетховену и обсуждал с ним подробности будущей оперы, вплоть до состава исполнителей, но до музыкальных эскизов дело так и не дошло.

⁶⁶ ВKh 4. S. 206–207.

⁶⁷ Ibid. S. 208, 228–229.

⁶⁸ АМЗ 1823. № 29. Sp. 457–458.

⁶⁹ Изложение сюжета см.: Реџман 1981. S. 109–110.

Разговоры о «Мелузине» велись с осени 1823 года вплоть до осени 1826-го. Грильпарцеру не удалось договориться с дирекцией венских придворных театров о постановке будущей оперы, и он попросил Бетховена обратиться в Берлин. Интендант берлинского оперного театра граф Брюль ответил 6 апреля 1826 года вежливым отказом принять «Мелузину» к постановке из-за ее внешнего сходства с «Ундиной» Гофмана, которая уже шла в Берлине и имела успех у публики⁷⁰. Как ни удивительно, слова Брюля нисколько не задели Бетховена, а скорее успокоили, ибо дали повод потихоньку отказаться от этой затеи. На либретто Грильпарцера в 1833 году написал свою «Мелузину» Конрадин Крейцер. Ее, кстати, поставили именно в Берлине: романтическая мода на фей и русалок была тогда в самом разгаре.

Совсем иные причины удержали Бетховена от осуществления другого его оперного замысла — «Фауста» по трагедии Гёте. Мечта о «Фаусте» владела им в течение многих лет и, общаясь с Гёте летом 1812 года, Бетховен, вероятно, обсуждал с ним возможность совместной работы и даже заручился его предварительным согласием: «Он обещал кое-что написать для меня», — гордо сообщал композитор издателю Гертелю 24 июля, подчеркнув эту фразу⁷¹. По предположению М. Унгера, речь шла именно о «Фаусте»⁷², хотя обещание Гёте могло быть лишь данью вежливости. Бетховен же, напротив, продолжал думать об этом сюжете. В 1822 году Гертель предложил Бетховену через Фридриха Рохлица заказ на музыку к «Фаусту», и Бетховен воскликнул: «Уж это была бы работка!» — но тут же посетовал на занятость другими произведениями⁷³. В апреле 1823 года, беседуя с неизвестным почитателем, Бетховен записал в разговорной тетради (по-видимому, встреча происходила в людном месте, и композитор не хотел быть услышанным): *«Я пишу вовсе не то, что мне бы больше всего хотелось, а то, что нужно ради денег. Я не хочу этим сказать, что пишу только ради денег. Как только пройдет этот период, я надеюсь, наконец, написать то, что считаю для себя высочайшим в искусстве — Фауста»*⁷⁴.

Образы трагедии Гёте мелькают и в поздних письмах Бетховена: он сравнивает с Мефистофелем своих издателей, то Гертеля, то Штейнера. В начале декабря 1823 года берлинский гость Бетховена, берлинский дирижер Карл Вильгельм Хеннинг, сообщил ему об успехе театральной музыки к «Фаусту», написанной князем Радзивиллом и предложил последовать этому примеру⁷⁵. Бетховен, возможно, выразил сомнение в том, что найдется достойный либреттист, ибо собеседник стал его уверять, что такой человек на примете есть — но потом беседа свернула на другую тему. Боготворимый же

⁷⁰ BG. № 2142.

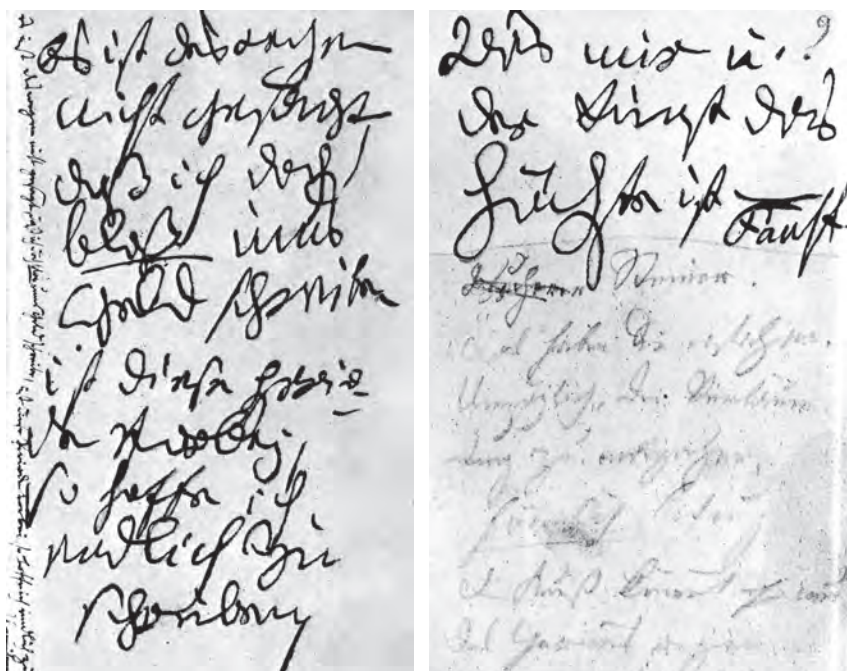
⁷¹ ПБ 2. № 402.

⁷² Unger 1952. S. 32–34.

⁷³ TDR IV. S. 286–287.

⁷⁴ BKh 3. S. 148.

⁷⁵ BKh 4. S. 276.



Две страницы из разговорной тетради (апрель 1823) — запись Бетховена о замысле «Фауста»

Бетховеном Гёте, размышляя в 1829 году о том, кто мог бы написать музыку к «Фаусту», назвал только Моцарта, не вспомнив о Бетховене⁷⁶...

Либретто к «Фаусту» действительно представляло собой почти неразрешимую проблему. Переложить на музыку весь текст огромной философской драмы с ее пространными монологами и диалогами было невозможно, а создать достаточно компактную, но притом хотя бы отчасти адекватную оригиналу оперную версию было по силам только самому поэту (в своем окружении Бетховен таких искусников не усматривал). Вычленив из многослойной трагедии только любовную историю Фауста и Маргариты было бы для Бетховена слишком простым решением — вероятно, он не хотел жертвовать ни хорами потусторонних существ, ни колоритными народными сценами, ни мудрыми сентенциями, которые поэт вкладывал в уста своих героев. Рассматривая «Фауста» как дело своей жизни и вероятный эпилог всего своего творчества, Бетховен так и не решился подступить к этому колоссу. «За крупное произведение надо браться с чувством особой личной ответственности... Когда я пишу, я — благодарение Богу — никогда не думаю о выгоде, а только о том, как я пишу», — признавался Бетховен в 1823 году издателю Петерсу⁷⁷, и в данном случае его останавливало ясное понимание того, чем мог бы и должен был бы стать «Фауст» Бетховена и Гёте.

В последние годы жизни, уже после завершения «Торжественной мессы», композитор продолжал думать о продолжении этой линии своего твор-

⁷⁶ Эккерман 1988. С. 286.

⁷⁷ BG. № 1612.

чества, что было совершенно неудивительным ввиду его возросшей религиозности и пристального интереса к старинной церковной музыке. Уже завершив партитуру Мессы, Бетховен размышлял о внесении в нее дополнительных частей на тексты проприя — оффертория, градуала и *Tantum ergo*; о них неоднократно упоминается и в письмах, и в разговорных тетрадах, но никаких музыкальных эскизов не сохранилось.

За «Торжественной мессой» должны были последовать еще две мессы. Для одной из них была даже выбрана весьма примечательная и совершенно не традиционная для этого жанра тональность — *cis-moll*. Именно к этой мессе сохранились эскизы, правда, очень скудные и отрывочные (преимущественно к *Dona nobis pacem*; они записаны в эскизной книге «Autograph II/2», хранящейся в Берлине в SBB). Приведу небольшой эскиз 1824 года, опубликованный Г. Ноттебомом⁷⁸.

276



Можно лишь догадываться, не была ли внутренняя потребность в сумрачно-страдальческой атмосфере *cis-moll* воплощена если не в мессе, то в квартете ор. 131 с его начальной фугой на «крестообразную» тему? Любопытно, что, словно бы угадав мечты Бетховена, немецкий композитор Готлоб Бенедикт Бири (1772–1840) подтекстовал в 1831 году некоторые его произведения словами мессы, и *Kyrie eleison* «легло» у него на музыку I части Сонаты ор. 27 № 1 *cis-moll* (мы упоминали об этом, говоря о присутствии топоса молитвы в знаменитом «лунном» *Adagio*).

Не исключено, что ревностное желание Бетховена писать церковную музыку остыло в результате столкновения с житейскими обстоятельствами. Когда в 1822 году умер придворный композитор Антон Тейбер, Бетховен имел все основания надеяться, что освободившаяся должность будет предложена именно ему; она принесла бы ему официальный статус и дополнительный твердый источник доходов. Ведь в глазах музыкальной общественности выглядело несправедливым и нелепым то, что подобными благами пользовались пусть профессионально крепкие, но творчески неяркие музыканты (вроде Тейбера), а не Бетховен, которого почитали как национального гения — обращаться к нему письменно просто как к «господину ван Бетховену» казалось уже неприличным, и официальные письма обычно адресовывались либо «его благородию (или высокоблагородию) господину Людвигу ван Бетховену», либо «господину капелмейстеру» или как-то иначе, но не менее почтительно⁷⁹. Поэтому присвоение ему соответствующего титула казалось вполне ес-

⁷⁸ Nottebohm 1887. S. 543.

⁷⁹ Например, «ваше высокоблагородие господин капелмейстер» (см.: BG. № 1797, 1809, 1813 и другие письма от издательства «Шотт»), «высокоблагородный господин, высокочтимый господин капелмейстер» (Ibid. № 1847 и 1857 — письма от Людвига Краузе) и т. д. «Главнейший из всех композиторов» («Generalissime omnium compositorum»), — обращался к нему 14 марта 1824 года Фердинанд Пирингер,

тественным, а Бетховен, в свою очередь, намеревался преподнести императору новую мессу.

Переговоры об этом вел граф Дитрихштейн; он даже сообщил композитору, каковы вкусы императора Франца касательно церковной музыки: тот, как выяснилось, не любил месс «чересчур длинных и трудных», допускал соло сопрано и альты, но никак не тенора и баса, а фуги предпочитал «изрядно разработанные, однако не слишком длинные»⁸⁰. Однако император решил вообще упразднить должность Тейбера, и Бетховен, обиженный, разочарованный и сильно задетый, перестал думать о запланированных мессах и о вставных частях в «Торжественную мессу», коль скоро, как выяснилось, они никому в Вене не нужны.

Зато в его воображении возникла идея создания собственного Реквиема. Негласное состязание с Моцартом, начавшееся еще в боннских сочинениях, продолжалось всю жизнь и должно было увенчаться этой последней «схваткой над бездной». В начале 1824 года журналист Иоганн Шик упрекал Бетховена: «Почему Вы не пишете оперу по Грильпарцеру? Вы сперва напишите оперу, а потом останется пожелать, чтобы Вы сочинили еще и Реквием!»⁸¹. Видимо, в тогдашних представлениях Бетховена очередность осуществления замыслов была обратной. Самое примечательное, что сразу же за этим «выговором» между Шиком и Бетховеном зашел разговор о якобы сделанном находившимся не в себе Сальери признании в отравлении Моцарта.

Отношение Бетховена к Моцарту оставалось по-прежнему сложным. Когда кто-нибудь позволял себе высказаться о Моцарте без должного пиетета, Бетховен сразу же вставал на его защиту — так, вопреки своей нелюбви к публичным жестам, он направил 6 февраля 1826 года «открытое письмо» старому другу семьи Моцарта, аббату Штадлеру, фактически разрешив сделать это письмо достоянием общественности. Штадлер отстаивал подлинность моцартовского Реквиема, в которой усомнился Готфрид Вебер, опубликовавший в 1825 году в майнцском журнале «Caecilia» две весьма вызывающие статьи, одна из которых называлась «О подлинности моцартовского Реквиема», а другая — «Мои воззрения на сочинение Реквиема вообще, и применительно к моему Реквиему в частности»⁸². Поскольку издательство «Шотт» присылало этот журнал Бетховену, он прочел обе статьи, после чего разразился гневной филиппикой в его адрес, потешаясь над неловкостями просодии в Реквиеме Вебера и солидаризируясь со Штадлером в защите Моцарта: «Я всегда принадлежал к числу самых страстных почитателей Моцарта и останусь таковым до моего последнего вздоха»⁸³.

а адрес, начертанный на конверте, гласил: «Его высокоблагородию господину Людвигу ван Бетховену, знаменитому композитору» (BG. № 1792).

⁸⁰ BKh 4. S. 394.

⁸¹ BKh 5. S. 136.

⁸² Caecilia 1825. № 3. S. 205–229, 103–123.

⁸³ BG. № 2113. Сути спора о доле авторства Моцарта в напечатанной после его смерти партитуре Реквиема мы здесь не касаемся; он освещен в специальной моцартовед-

Однако имеются воспоминания Зейфрида и Хольца, единодушно утверждавших, что Бетховен примерно в то же самое время в частном кругу высказывался о моцартовском Реквиеме не совсем восторженно. Он считал Реквием Керубини *c-moll* гораздо более соответствующим смыслу заупокойной службы, чем Реквием Моцарта с его почти театральным драматизмом. Как говорил своим собеседникам Бетховен, «Реквием должен быть скорбным поминовением мертвых; не следует делать из Страшного суда ничего слишком эффектного»; «Керубини я чту более всех живущих ныне композиторов и совершенно согласен с его трактовкой Реквиема; доведись мне когда-нибудь взяться за таковой, я возьму себе кое-что на заметку»⁸⁴.

Что могли означать эти слова, если они донесены до нас верно? Одна из смысловых составляющих бетховенских суждений связана с его религиозными убеждениями, другая — с целостным музыкальным решением Реквиема, где симфоническая композиция Керубини могла казаться ему более современной, чем нарочито архаическая «кантатная» композиция Моцарта. Кроме того, следует учитывать и то, что Реквием Моцарта писался по заказу частного лица и был проникнут очень личными мотивами (из-за мистически обставленных обстоятельств заказа Моцарт был убежден, что пишет Реквием для самого себя, хотя причиной таинственности, как выяснилось только в XX веке, являлось желание графа Вальзегг цу Штуппаху присвоить себе авторство произведения). Реквием же Керубини создавался в 1815 году как музыка для государственной церемонии — он был посвящен памяти казненного в 1793 году короля Людовика XVI, а в его лице — всех жертв Революции (в этом качестве сочинение Керубини прозвучало в Вене в 1816 году во время поминальной службы в честь покойного короля). Видимо, Бетховена привлекал именно эпически-объективный и мрачно-торжественный, хотя и далеко не бесстрастный тон, господствовавший в Реквиеме Керубини. Потрясающее выражение горестных метаний и страстей одинокой человеческой души перед лицом смерти, запечатленное в Реквиеме Моцарта, могло раздражать стареющего Бетховена, который, как мы знаем, прошел свой земной путь до самого конца, не отступившись от принятой когда-то за нравственный образец «сократовской» стойкости.

Однако каким представлял себе свой собственный Реквием Бетховен, мы не знаем и никогда не узнаем: композитор не назвал даже его предполагаемой тональности и не оставил никаких набросков.

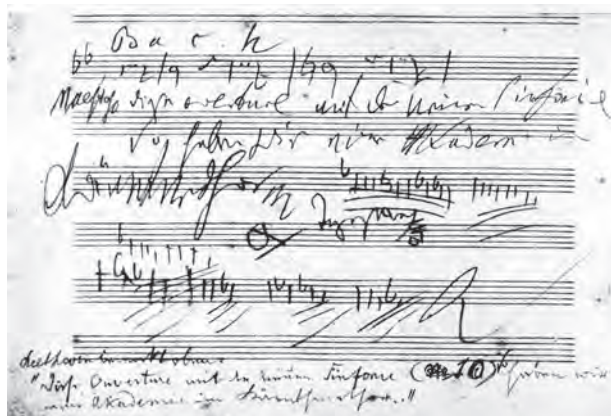
ГЕНДЕЛИАНСТВО И БАХИАНСТВО

Если в юности Моцарт был для Бетховена безусловным кумиром, то в поздние годы, как он сам говорил Штупмффу, первое место на Олимпе бессмертных для него занял Гендель.

Почему не Бах? Один из ответов лежит на поверхности: Бетховен, как и другие венские классики, знал из музыки Баха относительно немного: основные клавирные сочинения, «Искусство фуги», возможно, I часть Мессы *h-moll*

ческой литературе и фактически продолжается до сих пор.

⁸⁴ Kerst II. S. 183; Seyfried 1832. S. 25.



Эскизы Увертюры на тему BACH

нотные примеры, позволявшие судить хотя бы о тематизме соответствующих произведений. В целом вся эта музыка оставалась неизданной и практически не звучала ни в концертах, ни в церкви (в католической — поскольку Бах был протестантом, в протестантской — поскольку сильно изменилась музыкальная традиция). В том, что Бетховен всегда упоминал имя Баха вторым после Генделя, а не наоборот, нет никакого недоразумения — напротив, по степени гениальности он считал их равными. Но, видимо, дело было не только в количестве известных ему произведений того или иного мастера, а в созвучности их творчества его собственной натуре. И тут Гендель бесспорно выигрывал. Мало того, что в музыкальной критике конца XVIII — начала XIX века генеалогия классического стиля возводилась именно к Генделю; самому Бетховену его музыка была, вероятно, невероятно близка своей мощной, титанической статью, драматическим накалом страстей и возвышенной красотой лирики.

Тем не менее, Бетховен мечтал воздать в своей музыке должное им обоим. В его эскизах разных лет, начиная с 1817 года и кончая 1825-м, имеются наброски так и не созданной оркестровой Увертюры на тему-монограмму BACH⁸⁵.

277 (a)



(да и ту — скорее понаслышке) — вот, собственно, и всё, что было тогда доступно в изданиях или рукописных копиях. О существовании органных прелюдий и фуг, церковных кантат, страстей, ораторий, Бранденбургских концертов и огромного количества инструментальной музыки современники Бетховена могли знать лишь из книги И. Н. Форкеля (1802), где приводились некоторые

⁸⁵ Описаны и частично воспроизведены в книге Г. Ноттебома: Nottebohm 1887. S. 540–543.

277 (6)



277 (B)



277 (Г)



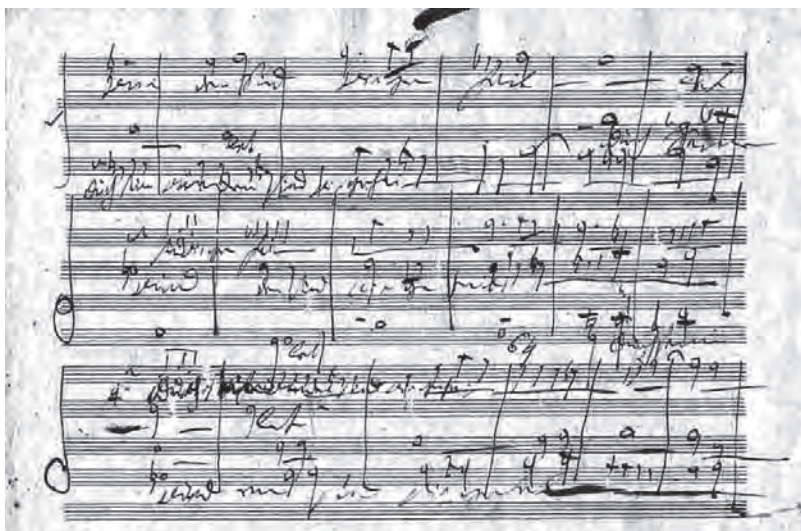
Судя по всему, произведение должно было иметь полифонический характер, а в инструментовке предполагалось использовать три тромбона⁸⁶. Баховские реминисценции постоянно присутствуют в музыке поздних сонат и квартетов (об этом шла речь в соответствующих главах). Однако в итоге единственным законченным произведением Бетховена на тему ВАСН стал шутиливый канон WoO 191, написанный для Кулау в сентябре 1825 года.

278



Увлечение Генделем происходило куда более интенсивно и оказалось куда более плодотворным. Работая над «Торжественной мессой», Бетховен изучал партитуру «Мессии» и, вероятно, заглядывал также в другие оратории Генделя (фразу, сказанную Штумпфу, будто он «держал в руках» лишь пару из них, не следует понимать слишком буквально). Судя по письмам к эрцгерцогу Рудольфу, во время занятий с августейшим учеником нередко анализировались сочинения Генделя, которые, несомненно, имелись в библиотеке эрцгерцога — так, в одном из писем 1819 года содержится напутствие: «Не забывайте, пожалуйста, о произведениях Генделя, ибо Вашему зрелому музыкальному духу они, конечно, всегда доставят наивысшее на-

⁸⁶ ВК. S. 335.



Фрагмент фуги «And with his stripes» из «Мессии» Генделя, выписанный рукой Бетховена

слаждение, каковое будет всегда соединяться с почтением к этому великому человеку»⁸⁷.

В 1822 году Бетховен написал увертюру «Освящение дома» **C-dur op. 124**, предназначенную для торжественного открытия заново выстроенного театра в венском предместье Йозефштадт. Шиндлер рассказывал о том, что полифонический склад этой увертюры был обусловлен давним желанием Бетховена «сочинить увертюру в строгом, нарочито генделевском стиле»⁸⁸. Современники воспринимали стилистику этой увертюры именно как генделевскую (хотя это не совсем так, о чем будет сказано чуть ниже) — видимо, потому, что контраст медленного импозантного вступления и быстрого фугированного раздела напоминал им давно вышедший из обихода тип французской барочной увертюры, очень любимый Генделем и известный в начале XIX века по увертюрам к самым популярным его ораториям (помимо «Мессии», это были, например, «Иуда Маккавей» и «Празднество Александра» — последний образец мог иметь в виду и Бетховен).

Увертюру op. 124 нельзя причислить к лучшим произведениям мастера, однако она отнюдь не лишена формальных достоинств и представляет немалый интерес с исторической точки зрения. Здесь, как и в никем не понятой в свое время Восьмой симфонии, ставится проблема художественной стилизации, что очень чутко уловил А. Б. Маркс. В январе 1826 года он опубликовал в BAMZ остроумную статью-рецензию на издание клавираусцуга этого произведения (переложение сделал К. Черни). Не желая обидеть глубоко почитаемого мастера критическими замечаниями, Маркс облек свои рассуждения в форму... письма племянника Бетховена к дяде. Племянник, не названный здесь, впрочем, по имени, рассказывал композитору о разговоре, состоявшемся между ним и его приятелем Густавом (выражавшим, видимо, мнение самого Маркса):

⁸⁷ ПБ 3. № 1025.

⁸⁸ Schindler 1973. S. 277–278.

...«Он утверждал <...>, будто увертюра — не Твоя (тут я засмеялся), то есть, продолжал он, это не *Твой стиль*, а другой, чужой, старый. «Остановись! — воскликнул я, — ты еще скажешь, устаревший!» — «Вот именно, — дерзнул Густав продолжить свою мысль, — устаревший! Ну, чего ради великий человек присваивает чью-то манеру, зачем использует надоевшие до тошноты секвенции по ионийской гамме и прибегает к футированной форме, убаюкивающей сознание и усыпляющей любую возвышенную мысль?»

Я: Но не следует забывать, о строгий Густав, что мой дядя в этом произведении хотел воздать своеобразный долг почтения Генделю <...>.

Густав: <...> Гендель — композитор старый, но никоим образом не устаревший. А бетховенский Гендель — это как готический или старонемецкий свод в новом берлинском театре <...>.

Я: Тут сказывается твоя давняя антипатия к фуге. В этом пункте мы с тобой заведомо никогда не сойдемся»⁸⁹.

Хотя критические замечания высказаны здесь весьма деликатно, они небезосновательны и, возможно, помогают понять, почему Бетховен так и не решился написать увертюру на тему ВАСН. Ведь генделевское начало в увертюре ор. 124 распространяется, пожалуй, лишь на форму, да и то не до конца, а пресловутая главная тема могла восходить и к Баху (фуга As-dur из ХТК II), и к образцам «сдвоенных» тем, фигурировавшим в учебнике и в музыке наставника Бетховена — Альбрехтсбергера, а главным образом, к никем не упоминавшемуся в этой связи Глюку. Музыка Увертюры ор. 124 имеет поразительно много общего с увертюрой к «Армиде» Глюка (1777), которую Бетховен несомненно знал (но мог к 1822 году несколько запамятовать).

279 (a)



279 (б)



⁸⁹ BAMZ 1826. № 1. 4 Januar. S. 2–4.



Увертюра же к «Армиде» являлась переработкой увертюры к более ранней опере Глюка «Телемак» (1765), никогда не звучавшей после не слишком удачной венской премьеры. Глюк, в свою очередь, действительно опирался на барочную традицию, еще актуальную в период его творческого становления. Но сознание младших современников Бетховена уже не видело эту традицию по всей ее целостности, расценив Увертюру ор. 124 как явный — притом не вполне убедительный — опыт бетховенского подражания Генделю.

Тень Генделя витала и у колыбели бетховенского замысла хорового финала Девятой симфонии (об этом говорилось в главе «Симфония и Месса»), поскольку в 1820 году композитор задумывал симфонические вариации с хором на тему траурного марша из генделевского «Саула», а, с другой стороны, мог опираться и на блестящее начало этой оратории, триумфальную песнь победы, эпиникий, с чередованием инструментальных, хоровых и сольных эпизодов.

Отсюда было совсем недалеко до идеи «соревнования» с Генделем в жанре драматической оратории, где ему доселе не было равных. Ведь обе поздние



Авторизованная копия Увертюры ор. 124, посвященной Н. Б. Голицыну.
Из собрания Московской консерватории

оратории Гайдна принадлежали не к драматическому, а к лирико-повествовательному типу. Ранняя же оратория Бетховена «Христос на Масличной горе», при всей оперности своего стиля, была от Генделя крайне далека.

К поздним годам творчества Бетховена относятся два крупных ораториальных замысла, не осуществленных по разным причинам.

В 1818 году ВОЛМ предложило Бетховену написать большую ораторию, на что он радостно, хотя и несколько опрометчиво, согласился. Его шутивное письмо к приятелю, Винценцу Хаушке (1766–1840), одному из основателей ВОЛМ, содержит две музыкальные темы в несомненно «генделевском» стиле⁹⁰:

Добрейший главный член Общества врагов музыки австрийской империи!

Я готов.

280



У меня нет никакого другого сюжета, кроме духовного. Но Вы хотите, чтобы он был героическим. Что ж, это мне тоже подходит. Но думаю, что для такого рода *массы* было бы очень уместным подмешать и что-то духовное.

281



Духовное вкупе с героическим — это совершенно в духе Генделя, предпочитавшего сюжеты из Ветхого Завета и трактовавшего их как захватывающие драмы.

Карл Йозеф Бернард, выбранный с согласия Бетховена либреттистом, написал для него текст под названием «Победа креста». Основой сюжета стал один из эпизодов истории раннего христианства, когда войско римского императора Константина Великого одержало победу над противником-язычником, Максенцием, благодаря чудесному явлению в небе над местом битвы огненного креста. Помимо противостояния христиан и язычников, в либретто была введена и лирическая линия, связанная с вымышленным персонажем — Юлией, дочерью Константина и супругой Максенция, которую последний осуждает на смерть из-за внезапно дарованного ей озарения, превратившего язычницу в пламенно верующую христианку. Именно дух Юлии возвещает с небес

⁹⁰ ПБ 3. № 936.

о победе христиан; Максенций гибнет, а Константин с триумфом вступает в Рим и водружает крест на Форуме⁹¹.

Возможно, в самом кратком своем изложении этот сюжет мог показаться Бетховену привлекательным. Однако готовое либретто его разочаровало. Оно было слишком напыщенным и многословным, лишенным исторического и психологического правдоподобия, чрезмерно назидательным и ни в коей мере не вдохновляющим. Состязаться с Генделем на таком драматургическом материале было заведомо невозможно. Разговоры об оратории на текст Бернарда велись на протяжении ряда лет, и Бетховен даже получил от ВОЛМ денежный аванс — но в 1824 году фактически отказался исполнить свое обещание, хотя этот текст продолжал обсуждаться в разговорных тетрадах и два года спустя.

Второй ораториальный замысел Бетховена имел гораздо больше шансов на осуществление. Этот замысел был также напрямую связан с Генделем, поскольку для задуманной оратории был выбран сюжет «Саула», который обработал для него поэт Кристоф Куффнер. К «Саулу», правда, они пришли не сразу. В 1825 году у Куффнера возникла идея оратории на тему «Пожар Москвы», которую Бетховен, видимо, сходу отверг, как отверг чуть позже и абстрактную тему мировых стихий⁹². О «Сауле» в кругу Бетховена определенно заговорили с апреля 1826 года. Получив принципиальное согласие композитора, поэт принялся за дело, и по разговорным тетрадам можно судить о том, как постепенно созревал замысел и в какую сторону он мог бы развиваться. Уезжая в сентябре 1826 года в Гнейксендорф, Бетховен взял с собой клавираусцуг генделевского «Саула», позаимствованный еще летом у одного из руководителей ВОЛМ и знатока старинной музыки Рафаэля Георга Кизеветтера — и, видимо, тщательно проштудировал это произведение⁹³.

Что касается музыкальной стороны, то увлечение Бетховена архаикой и старинными ладами нашло со стороны Хольца, а, возможно, и других окружающих, полную поддержку. Хольц писал ему: «До сих пор я знал эти лады лишь по старинной церковной музыке, исполнявшейся у Кизеветтера, но та новая манера, в которой их трактуете Вы, настолько потрясает и захватывает, что было бы жалко, если бы их можно было услышать только в Квартете»⁹⁴. Вероятно, Бетховен ответил, что в оратории на библейский сюжет лады должны использоваться иначе, нежели в квартете, а для этого нужно многое изучить, и Хольц взялся наводить справки о литературе по музыке древних иудеев.

Во время беседы с Куффнером, состоявшейся 21 апреля 1826 года, обсуждались многие вопросы, и в том числе детали будущей оратории. Поэт был явно воодушевлен этим планом: «Оратория представляется мне наивысшим в искусстве. Я никогда не устану писать оратории и готов написать для Вас тысячу либретто. <...> Мы очень бедны ораториями и очень в них нуждаемся. Генделевские оратории, как ни великолепны они по красоте своей архитекто-

⁹¹ Подробное изложение сюжета см.: TDR V. S. 14–15.

⁹² BKh 8. S. 45, 310; BKh 9. S. 217.

⁹³ BKh 10. S. 54; BKh 11. S. 60.

⁹⁴ BKh 9. S. 205. Подразумевается Adagio в лидийском ладу из Квартета op. 132.

ники и как ни возвышенны в духовном отношении, все-таки большинству людей мало что говорят. Можно было бы заново переработать все сюжеты генделевских ораторий»⁹⁵. Куффнер считал, что в ораторию следует внести больше действенности и трактовать многие разделы как речитативы. Его характеристики некоторых героев заметно расходились с генделевскими. Так, Куффнер полагал, что Ионафан, сын Саула, должен петь более высоким голосом, чем Давид, и эти персонажи могли бы соотноситься либо как тенор (Давид) и альт (Ионафан), либо, соответственно, как баритон и тенор (у Генделя — иначе: Давид — альт, Ионафан — тенор). Это означало, что Давид в новом «Сауле» представлял бы более взрослым и мужественным, нежели в произведении Генделя, где Саул неоднократно называет его «мальчишкой» (boy). Как Бетховен отнесся к идее «возмужания» Давида, не совсем понятно. Зато ему должна была бы импонировать идея Куффнера упразднить обычные различия между сольными номерами и речитативами, а также сделать хор постоянным участником действия, как в греческой трагедии⁹⁶.

В конце июля 1826 года Куффнер написал лишь первую часть оратории, которую нужно было предварительно согласовать как с цензурными властями, дабы не возникло возражений *post factum*, так и с Бетховеном, любые замечания которого он готов был учесть. Понятно, что до получения разрешения цензуры композитор не мог начать писать музыку, а в августе после попытки самоубийства племянника ему стало совсем не до оратории — у него даже не нашлось сил и времени ознакомиться с присланной ему Куффнером первой частью и дать хоть какой-то отзыв о ней. К тому же требовалось завершить работу над последними квартетами: закончить ор. 135 и написать новый финал для ор. 130. Поэтому работа над ораторией, требовавшая полной самоотдачи, вдохновения и сосредоточенности, откладывалась. Тем не менее, «Саул» вовсе не был сброшен со счетов, и Бетховен был твердо намерен вернуться к этой работе — когда дело с племянником наконец уладится, когда будет написан новый финал для Квартета ор. 130, когда они вернутся из Гнейксендорфа в Вену, когда Куффнер закончит работу над текстом, когда позволят прочие обстоятельства...

В итоге никаких музыкальных набросков «Саула» не сохранилось.

ДЕСЯТАЯ СИМФОНΙΑ И СТРУННЫЙ КВИНТЕТ

Самым легендарным и загадочным из неосуществленных замыслов Бетховена долгое время считалась Десятая симфония. И Шиндлер, и Хольц были согласны в том, что она фактически существовала — разумеется, не в полностью готовом виде, но и не в сугубо умозрительном. Хольц даже описывал строение I части, которую Бетховен играл ему на фортепиано: «Вступление в *Es-dur*, пьеса нежного склада — и мощное *Allegro c-moll*»⁹⁷. За несколько дней до смерти, 18 марта 1827 года, Бетховен писал Мошелесу, что он еще надеется

⁹⁵ Ibid. S. 215.

⁹⁶ BKh 10. S. 42–43.

⁹⁷ Kerst II. S. 186.

отблагодарить Лондонское Филармоническое общество за бескорыстную помощь и посвятить ему «новую симфонию, которая в эскизах лежит у меня на пюпитре, или новую увертюру, или что-нибудь другое»⁹⁸. Новой увертюрой могла быть, вероятно, давно задуманная Увертюра на тему ВАСН. Что касается эскизов к Десятой симфонии, то долгое время они считались утерянными.

В 1985 году английский музыковед Барри Купер опубликовал статью, содержащую результаты его исследования эскизной тетради «Autograph 9/1» из собрания Библиотеки Прусского культурного наследия⁹⁹. Эта тетрадь никогда и никуда не пропадала, однако никому до сих пор не приходило в голову сопоставить содержимое некоторых ее страниц с рассказом Хольца. Неожиданным образом легенды о Десятой симфонии нашли совершенно реальное подтверждение. Куперу удалось убедительно идентифицировать и расшифровать эскизы, относившиеся к I части Симфонии (всего около 350 тактов). Свидетельство Хольца оказалось абсолютно правдивым и точным: симфония действительно открывалась медленной интродукцией *Andante Es-dur*.

282

Corni



Затем шло бурное сонатное *Allegro c-moll* с патетической главной темой (предполагалось, что вся часть закончится в C-dur).

283

Vi - de



Побочная тема, написанная в *g-moll*, не вносила обычного лирического просветления; были намечены также связующая партия, разработка и кода (с возвращением темы интродукции). Тональный план, конечно, не из самых обычных, но для позднего творчества Бетховена не столь уж уникальный (не что подобное встречалось в виолончельной сонате op. 102 № 1, C-dur). А поскольку Хольц вряд ли был в состоянии разобраться в беглых бетховенских эскизах, то вывод следовал только один: Бетховен в самом деле довел I часть до такой степени готовности, что играл ее на рояле от начала до конца в присутствии Хольца, которого эта музыка глубоко поразила и, в общих своих чертах, запомнилась навсегда. Вероятно, Бетховен мог также проигрывать фрагменты зревшей в его голове Симфонии, находясь в имении брата. В воспоминаниях, записанных со слов его тамошнего слуги Михаэля Крена, говорится о том, что

⁹⁸ BG. № 2284.

⁹⁹ Cooper 1985.

композитор иногда играл на рояле, стоявшем в гостиной¹⁰⁰. Поскольку его отношения с обитателями Вассерхофа были далеки от того, чтобы он мечтал доставить им удовольствие своей музыкой (в которой они, впрочем, ничего не понимали), остается предположить, что он, таким образом, работал, ища в импровизациях тематический материал и пробуя разные способы его развития.

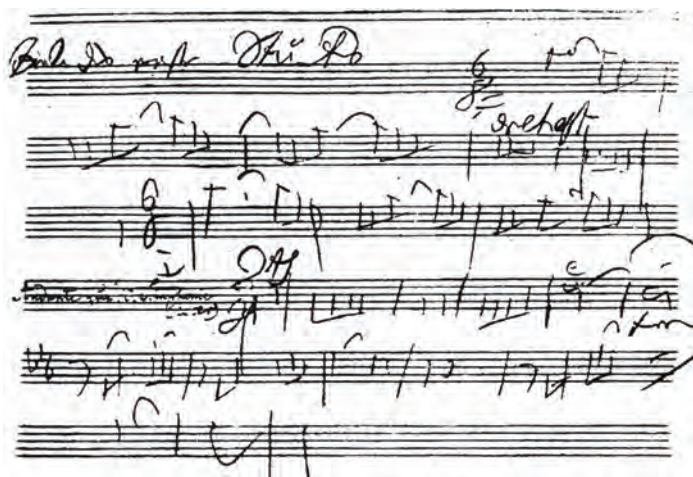
Не удовлетворившись только исследованием эскизов, Купер пошел дальше и сделал отважную попытку реконструировать I часть Десятой симфонии (как наиболее подробно разработанную Бетховеном). Получившийся в результате опус протяженностью в 500 тактов и длительностью около 15 минут был исполнен в 1988 году в Лондоне Ливерпульским симфоническим оркестром; затем состоялись концерты в Токио, Нью-Йорке и других городах; партитура вышла в свет в Лондоне в издательстве «Universal Edition», а позднее был выпущен компакт-диск с записью реконструкции и со словесными комментариями Купера¹⁰¹.

Однако вряд ли стоит приписывать Бетховену то, что получилось у его «реставратора». Ведь всякий, кто осведомлен о творческом процессе Бетховена, превосходно знает, какое огромное расстояние обычно разделяет первый смутный импульс и развернутый эскиз, равно как эскиз на поздней его стадии и окончательно отделанное произведение. Начальные наброски обычно не представляют из себя ничего особенного; идея развивается «изнутри», обрстая разными смысловыми слоями и постепенно обретая четкие очертания. Как замечала по этому поводу Е. В. Вязкова, «у Бетховена идет как бы саморазвитие темы: варианты не столько пишутся “на выбор”, сколько отражают поступательное движение исходного материала»¹⁰². Даже имея достаточно подробный эскиз, невозможно предугадать, какой поворот придаст ему Бетховен впоследствии и какие гениальные штрихи внесет при завершении работы над сочинением. Лучше, вероятно, было бы воздержаться от соблазна сочинить «симфонию Бетховена». Ведь трудно представить себе, что великий композитор согласился бы с версией Купера, оставив в неприкосновенности явно топчущееся на месте и никак не развивающееся, а потому слишком длинное вступление — или намеченный лишь в общих чертах тематический, гармонический и фактурный план сонатного *allegro*. Однако у этой версии находятся свои поклонники, и она уже сделалась фактом современной музыкальной жизни.

¹⁰⁰ Kerst II. S. 200. Заметим попутно, что лишь в самые последние месяцы жизни Бетховену начало везти на слуг, которые по-доброму к нему относились и хорошо о нем заботились — такими простыми и сердечными людьми оказались крестьянский парень Михаэль Крен, обслуживавший его в Гнейксендорфе, и кухарка Зали (Розалия), нанятая Констанцей фон Брейнинг 21 февраля 1827 года. Эти свидетельства опровергают распространенное мнение о том, что постоянные конфликты Бетховена с прислугой были обусловлены его тяжелым и неуживчивым характером; по видимому, у него находились серьезные основания для недовольства.

¹⁰¹ Об этом писали газеты, например: *The Wall Street Journal*. 1988. November 2; Советская культура. 1988. 6 декабря. См. также: ВК. S. 335. Диск имеет номер MCA Classic MCAD 6269. В 1990-х годах вышли и другие записи куперовской реконструкции.

¹⁰² Вязкова 1998. С. 35.



Эскиз к I части Десятой симфонии

Другой исследователь, Мартин Штээлин, предпочел ограничиться сугубо научным подходом, подробно восстанавливая план (не партитуру) самого последнего из незаконченных произведений Бетховена — струнного Квинтета C-dur, заказанного ему в 1826 году Антонио Диабелли. В отличие от также заказанной Диабелли четырехручной фортепианной сонаты F-dur, Квинтет был начат и даже до определенной степени продвинут, но болезнь и смерть композитора прервали эту работу.

Квинтет, в отличие от Десятой симфонии, вовсе не считался утраченным произведением. В аукционном каталоге музыкального архива Бетховена под № 173 значился «Отрывок нового струнного квинтета от ноября 1826 года, последняя работа композитора». На торгах 5 ноября 1827 года за обладание этим отрывком разгорелась борьба, и Карл Шпина, компаньон Диабелли, приобрел рукопись незавершенного произведения за 30 гульденов (или флоринов) — сумму, как заметил Штээлин, в шесть раз превышавшую тогдашнюю оценку авторской партитуры Пятой симфонии. Однако что делать с этим красивым, но коротким отрывком, Диабелли решил не сразу. Только в 1838 году он опубликовал фрагмент под названием «Andante maestoso. Последняя музыкальная мысль Людвига ван Бетховена», переложив его для фортепиано две и четыре руки и, вероятно, отредактировав (в указатель сочинений Бетховена, составленный Г. Кинским и Х. Хальмом, данная версия вошла как WoO 62). Этот фрагмент представлял собой торжественное вступление к I части квинтета, а не самостоятельную пьесу.

284

Andante maestoso



Основываясь на всех доступных ныне источниках (эскизах, упомина-

ниях в разговорных тетрадах, аукционных описях, свидетельствах Хольца и Шиндлера), Штэелин попытался в общих чертах описать, каким могло бы стать последнее камерное сочинение мастера. Картина получилась следующая: сонатное *allegro* C-dur с медленной интродукцией (изданной Диабелли отдельно); медленная часть в G-dur; финал — рондо или рондо-соната в C-dur. Кое-какие из этих эскизов уже публиковались Ноттебомом, однако Штэелин привел их в определенную систему, собрав также сведения о всех сохранившихся источниках, как нотных (эскизы), так и словесных (упоминания в письмах и разговорных тетрадах, описи в аукционных каталогах)¹⁰³.

285 (a)

I



286 (б)

II



287 (в)

IV



Что же касается предполагаемого скерцо, то здесь Штэелин выдвинул собственную версию идентификации давно известного фрагмента в c-moll, который ранее определяли и как очередной эскиз к Увертюре на тему ВАСН¹⁰⁴, и как возможный набросок скерцо из Десятой симфонии¹⁰⁵.

286

Presto



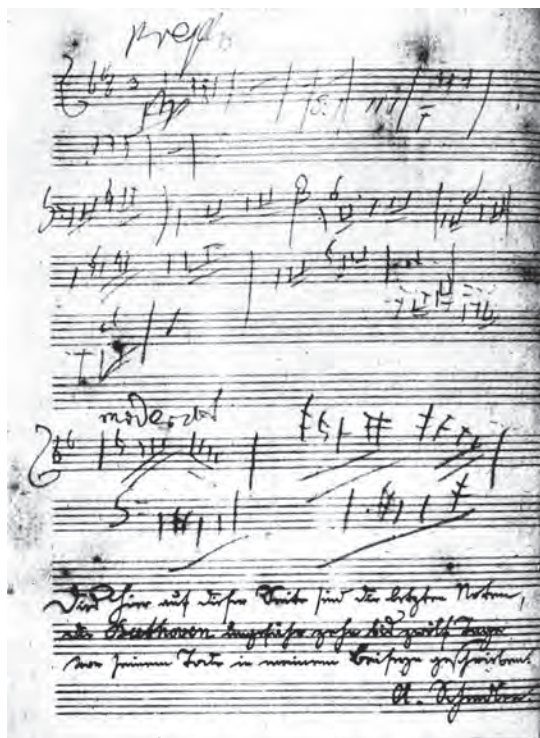
Штэелин предположил, что этот отрывок мог предназначаться для Квинтета, и в таком случае цикл состоял бы из четырех частей с тональным планом C — G — c — C¹⁰⁶. Минорное и резко контрастное скерцо в мажорном цикле не было столь уж необычным для Бетховена (вспомним, например,

¹⁰³ Cp. Nottebohm 1887. S. 522–523; Staehelin 1980. P. 308.

¹⁰⁴ Clauss 1970. S. 55.

¹⁰⁵ Cooper 1985.

¹⁰⁶ Staehelin 1980. S. 309.



Эскиз Presto, относимый
к замыслам различных сочинений

Сонату ор. 27 № 1 или Квартет ор. 74), хотя вопрос о точной принадлежности приведенного отрывка остается спорным. Перемещение тем или даже целых частей из одного произведения в другое встречалось у Бетховена и раньше. Но по своему «взрывчатому» характеру данный набросок явно отличается от несколько облегченного, «дивертисментного», тематизма всех прочих частей Квинтета. М. Штэлин видел в подчеркнутой изящной простоте сонатного *allegro* черты «ретроспекции» или очередного диалога с незабвенным Моцартом, речь о котором неоднократно заходила в беседах Бетховена с Хольцем в течение 1826 года¹⁰⁷. Отчасти такое образное наклонение могло быть вызвано заказом Диабелли, настоятельно просившего Бетховена не писать слишком трудно. Но,

с другой стороны, мотивы светлой тоски по Веку Просвещения как Золотому веку музыки, по утраченному Элизимиуму юности, сквозят в других сочинениях 1826 года, непосредственно предшествовавших работе над неоконченным квинтетом: в Квартете ор. 135 и в новом финале Квартета ор. 130.

Изучение несуществующих произведений, несмотря на некоторую фантастичность самой идеи, позволяет лучше понять, что такое поздний стиль Бетховена вообще, в каких направлениях он мог бы развиваться, и вообще, что в глазах самого композитора означало достойное завершение творческого пути. Ведь ощущение приближения к концу появилось у Бетховена еще за несколько лет до смерти, и он, сознательно или бессознательно, начал строить величественное здание своих итоговых произведений во всех наиболее значимых для него жанрах. И если существующие сочинения мы можем уподобить фундаменту, колоннам, стенам и сводам этого воображаемого здания, то неосуществленные замыслы подобны незримому, но имеющему свою «ауру» и призрачно-сияющие очертания куполу, парящему над зданием.

Это не просто метафора. Бетховен действительно видел себя потенциальным автором оперы «Фауст», Увертюры ВАСН, оратории «Саул», Десятой симфонии, Реквиема и других произведений, которые постепенно созревали

¹⁰⁷ Ibid. S. 313.

в его воображении. И сам перечень этих нереализованных планов говорит о многом. Прежде всего — о том, что творческие устремления Бетховена совсем не соответствовали тенденциям романтической музыки 1830-х годов, а носили скорее ретроспективный характер, апеллируя к унаследованным от эпохи барокко жанрам и даже сюжетам или, по крайней мере, не выходя за рамки классических представлений о «крупном» («великом») произведении.

Второй важный момент — это выбор музыкальных «собеседников», а отчасти и «соперников», к которым мысленно обращался Бетховен. В главе «Учителя. Друзья. Соперники» мы обращали внимание на многозначительность программы дебютной академии 1800 года, из которой в сознании слушателей вырисовывалась блистательная триада имен: «Моцарт — Гайдн — Бетховен». Если бы стареющему мастеру удалось довести до конца свои наиболее разработанные замыслы, то программа его итогового концерта должна была бы демонстрировать другую, не менее великую триаду: «Бах — Гендель — Бетховен» (Увертюра ВАСН, «Саул», Десятая симфония). Но даже если учитывать возможное продолжение диалога с Моцартом в Реквиеме и возвращение к прерванному в Теплице разговору с Гёте о «Фаусте», то всё равно смысл этой концепции не изменится. В конце жизни Бетховен был занят утверждением своего царства не столько на земле, где он для себя просто не видел больше достойных соперников, сколько уже в вечности. И эти ненаписанные произведения до сих пор, вероятно, в вечности и обретаются.

ПОСТСКРИПТУМ

Идея духовного бессмертия занимала Бетховена с юных лет и до последних дней.

Может быть, потому он в таком стоическом спокойствии встретил свой конец, что был внутренне уверен в правоте слов Горация: «*non omnis moriar*» («нет, весь я не умру»).

Мы, разумеется, вправе говорить о том огромном влиянии, которое творчество Бетховена оказало на всю европейскую музыку XIX и даже XX веков, фактически предопределив облик и пути развития таких жанров, как симфония, увертюра, концерт, соната, квартет, и оставив ощутимый след в оперном искусстве, в театральной и духовной музыке. Это влияние распространялось и на тех музыкантов, которые признавали себя последователями Бетховена, и на тех, что находились в откровенной оппозиции к нему или воспринимали лишь отдельные стороны его творчества (Шопен, Дебюсси, Скрябин). Почтительные или полемические диалоги с Бетховеном вели и приверженцы классико-романтической традиции, и представители нововенской школы, и все русские композиторы, начиная с Глинки, и «классики» XX века (Прокофьев, Шостакович, Хиндемит, Барток), и мастера послевоенного авангарда (Ноно, Штокхаузен, Берио); продолжается этот процесс и в музыке начала третьего тысячелетия.

Однако речь идет не только о тех нитях, которые протянулись в будущее от Девятой симфонии и «Фиделио», от поздних квартетов и сонат, от концертов и «Торжественной мессы», от песен «К далекой возлюбленной» и мнимо бесхитростных фортепианных багателей...

Творчество великого художника не является лишь суммой неких текстов и содержащихся в них технических открытий. Оно содержит психограмму души, квинтэссенцию личности своего творца, хочет он того или нет. Бетховен — хотел. Те, кто любят его музыку, обычно любят и то человеческое, что в нее вложено, и наоборот: неприятие бетховенской музыки связано и с неприязнью к личности ее создателя. Однако и хулители, положа руку на сердце, редко когда отказывают Бетховену в величии и в магнетической способности проникать в умы и сердца людей, даже далеких от музыки.

21 декабря 1911 года Веберн писал Бергу: «Мало вещей столь чудесных, как праздник Рождества. Подумать только, почти через две тысячи лет, та ночь, когда родился один великий человек, еще празднуется почти всеми людьми этой земли как тот миг, когда говорят только кроткое и хотят каждому творить добро. Это же чудесно. Не так ли надо праздновать и день рождения Бетховена?»¹⁰⁸

Каждый волен устроить такой праздник сам для себя, не дожидаясь ничьих повелений.

¹⁰⁸ Цит. по: Холопова, Холопов 1984. С. 186.

Библиография

- Аберт I–II. — *Аберт Г. В. А. Моцарт: В 2 ч. / Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М., 1978–1985.*
- Аверинцев 1981. — *Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. Сб. статей. М., 1981.*
- Аверинцев 2004. — *Аверинцев С. С. Образ античности. СПб., 2004.*
- Адорно 1999. — *Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. М.; СПб, 1999.*
- Альшванг 1977. — *Альшванг А. А. Бетховен. 5-е изд. М., 1977.*
- Аникст 1986. — *Аникст А. А. Творческий путь Гёте. М., 1986.*
- Арнонкур 2005. — *Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. М., 2005.*
- Асафьев 1938. — *Асафьев Б. В. Музыка французской буржуазной революции // Неф К. История западноевропейской музыки. 2-е изд. М., 1938.*
- Асафьев 1963. — *Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963.*
- Бабичев — Боровский 1988. — *Бабичев Н. Т., Боровский Я. М. Словарь латинских крылатых слов. 3-е изд. М., 1988.*
- Балет 1981. — *Балет. Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М., 1981.*
- Байрон 1985. — *Байрон Дж. Избранное. М., 1985.*
- Барсова 1975. — *Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М., 1975.*
- Барсова 2002. — *Барсова И. А. Густав Малер и Арнольд Шёнберг — авторы оркестровых переложений // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. Материалы международной научной конференции / Сост. Е. И. Чигарёва, Е. А. Доленко. М., 2002.*
- Бах 2005. — *Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Кн. 1-я. 1753 / Пер. с нем. и коммент. Е. Юшкевич. СПб., 2005.*
- Беккер I, II, III. — *Беккер П. Бетховен. Вып. I–III / Пер. с нем. Г. А. Ангерт. М., 1913.*
- Берков 1975. — *Берков В. О. Гармония Бетховена. М., 1975.*
- Берлиоз 1956. — *Берлиоз Г. Избранные статьи. М., 1956.*
- Берфорд 2003. — *Берфорд Т. Образ скрипки в эпоху Паганини // Музыкальная академия. 2003. № 4.*
- Берченко 2005. — *Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М., 2005.*
- Бетховен 1970. — *Людвиг ван Бетховен. 1770–1970. Эстетика, творческое наследие, исполнительство. Сб. статей. Л., 1970.*
- Бетховен 1971, 1972. — *Бетховен: Сб. статей. Вып. 1, 2 / Сост. Н. Л. Фишман. М., 1971, 1972.*
- Блинова 2003. — *Блинова С. В. Венская симфоническая школа XVIII века («малые мастера»). Вологда, 2003.*
- Бобровский 1972. — *Бобровский В. П. Соната Бетховена «Quasi una fantasia» cis-moll («Лунная») // Бетховен: Сб. статей. Вып. 2 / Сост. Н. Л. Фишман. М., 1972.*

- Богомолов 2002. — *Богомолов С. Н.* Антонин Рейха. 36 фут для фортепиано: Опыт анализа // Форма и жанр в контексте истории. Работы молодых музыковедов. Вып. 2 / Сост. и ред. К. И. Южак. СПб., 2002.
- Браудо 1976. — *Браудо И.* Об органной и клавирной музыке. Л., 1976.
- Брежнева — Кириллина 2008. — Людвиг ван Бетховен. Рукописные и ранние печатные источники в хранилищах Москвы и Санкт-Петербурга. Каталог / Сост. И. В. Брежнева, Л. В. Кириллина. М., 2008.
- Вагнер 1911. — *Вагнер Р.* Бетховен (1870) / Пер. с нем. и предисл. В. Коломийцова. М.; СПб., 1911.
- Вайдман 2000. — *Вайдман П. Е.* Архив П. И. Чайковского: текстологические и биографические исследования (творчество и жизнь). Науч. доклад ... д-ра искусствоведения. М., 2000.
- Вегелер — Рис 2001. — Вспоминая Бетховена. Биографические заметки Ф. Вегелера и Ф. Риса / Пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Л. Кириллиной. М., 2001.
- Вязкова 1976. — *Вязкова Е. В.* К вопросу о единстве цикла в Тринадцатом квартете Бетховена // Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений. М., 1976. (Тр. ГМПИ им. Гнесиных; вып. 20).
- Вязкова 1995. — [*Вязкова Е. В.*]: Людвиг ван Бетховен. Московская тетрадь эскизов за 1825 год. Факсимиле / Исследование, расшифровка и комментарии Е. Вязковой. М., 1995.
- Вязкова 1996. — *Вязкова Е. В.* Бетховен: Оратория «Христос на горе Елеонской» // Русско-немецкие музыкальные связи. М., 1996.
- Вязкова 1998. — *Вязкова Е. В.* Процессы музыкального творчества: сравнительный текстологический анализ. Автореф. дис. ... доктора искусствоведения. М., 1998.
- Галь 1932. — *Галь Г.* Особенности стиля молодого Бетховена // Проблемы бетховенского стиля. М., 1932.
- Гервер 2001. — *Гервер Л. Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001.
- Гердер 1959. — *Гердер И. Г.* Избранные сочинения / Сост., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. М.; Л., 1959.
- Гердер 1977. — *Гердер И. Г.* Идеи к философии истории человечества / Пер. с нем. А. В. Михайлова. М., 1977.
- Герцман 2004. — *Герцман Е. В.* Тайны истории древней музыки. СПб., 2004.
- Гершкович 1993. — *Гершкович Ф.* О музыке. М., 1993.
- Гёльдерлин 1988. — *Гёльдерлин Ф.* Гиперион. Стихи. Письма. Сюжетта Гонтар. Письма Диотимы / Изд. подготовила Н. Т. Беляева. М., 1988.
- Гёте 1935. — *Гёте И.-В.* Собрание сочинений: В 13 т. Т. 7. М.; Л., 1935.
- Гёте 1981. — *Гёте И.-В.* Театральное призвание Вильгельма Мейстера. Л., 1981.
- Гёте — Шиллер 1988. — *Гёте И.-В., Шиллер Ф.* Переписка: В 2 т. / Пер. с нем. и коммент. И. Е. Бабановой. М., 1988.
- Гёте И.-В. — *Гёте И.-В.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 4. М., 1977; Т. 6. М., 1978; Т. 10. М., 1980.
- Гинзбург 1972. — *Гинзбург Л. С.* Людвиг ван Бетховен и Н. Б. Голицын // Бетховен. Сб. статей. Вып. 2. М., 1972.
- Глинка 1952. — *Глинка М. И.* Литературное наследие: В ??? т. Т. 1. Л.; М., 1952.
- Глинка 1973. — *Глинка М. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: В ??? т. Т. 1. М., 1973.
- Глинка 1988. — *Глинка М. И.* Записки. М., 1988.
- Голицын 1892. — *Голицын Н. Н.* Род князей Голицыных. Т. 1. СПб., 1892.

- Головина 1996. — Головина В. Н. Мемуары // История жизни благородной женщины / Сост. В. М. Боковой. М., 1996.
- Гольденвейзер 1966. — Гольденвейзер А. Б. 32 сонаты Бетховена. Исполнительские комментарии / Сост. Д. Д. Благой. М., 1966.
- Горайнов 1993. — Горайнов Ю. С. Князь Николай Борисович Голицын. Белгород, 1993.
- Гофман 1982. — Гофман Э. Т. А. Старинная и новая церковная музыка // МЭГ 2 / Сост. А. В. Михайлов и В. П. Шестаков. М., 1982.
- Григорович 1972. — Григорович Н. Н. Библиография литературы о Бетховене на русском языке // Бетховен. Сб. статей. Вып. 2 / Ред.-сост. Н. Л. Фишман. М., 1972.
- Грильпарцер 2005. — Грильпарцер Ф. Автобиография / Изд. подготовили Д. Л. Чавча-нидзе, С. Е. Шлапоберская. М., 2005.
- Грундман — Мисс 2003. — Грундман Г., Мис П. Как Бетховен пользовался педалью? // Как исполнять Бетховена. Сб. статей / Сост. А. В. Зосимов. М., 2003.
- Губкина 2003. — Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX в. СПб., 2003.
- Гюльке 1974. — Гюльке П. О музыкальной концепции «Квартетов Разумовского» ор. 59 Бетховена // Социалистическая музыкальная культура. Традиции. Проблемы. Перспективы / Ред.-сост. Г. Орджоникидзе и Ю. Эльслер. М., 1974.
- [Денисов] 1997. — Неизвестный Денисов. Из Записных книжек (1980/81–1986, 1995) / Публикация, сост., вступ. ст. и коммент. В. Ценовой. М., 1997.
- Джонстон 2004. — Джонстон У. Австрийский Ренессанс. Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848–1938 г. М., 2004.
- Документы жизни и деятельности И. С. Баха / Сост. Х.-Й. Шульце; пер. с нем. В. Ерохина. М., 1980.
- Долгов 1980. — Долгов П. Смычковые квартеты Бетховена. М., 1980.
- Древиц 1991. — Древиц И. Беттина фон Арним. М., 1991.
- Друскин 1981. — Друскин М. С. Фортепианные концерты Бетховена // Друскин М. С. Избранное. Монографии. Статьи. М., 1981.
- Жан-Поль 1981. — Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981.
- Иванов 1994-а. — Иванов Вяч. И. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994.
- Иванов 1994-б. — Иванов Вяч. И. Родное и вселенское / Сост., вступ. ст. и примеч. В. М. Толмачева. М., 1994.
- Иванов 1989. — Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Эсхил. Трагедии / Пер. Вяч. Иванова. М., 1989.
- Из истории мировой органной культуры XVI — XX веков / Ред.-сост. М. Воинова, Е. Кривицкая. М., 2007.
- ИИСБ. — Из истории советской бетховенианы / Сост., ред., предисл. и коммент. Н. Л. Фишмана. М., 1972.
- ИРМ 4, 5, 6. — История русской музыки в 10 т. Т. 4. М., 1986; Т. 5. М., 1988; Т. 6. М., 1989.
- Кант 1965. — Кант И. Сочинения: В 6 т. Т. 4, ч. 1: Критика практического разума. М., 1965.
- Кант 1966. — Кант И. Сочинения: В 6 т. Т. 5: Критика способности суждения. М., 1966.
- Карамзин 1964. — Карамзин Н. М. Избранные сочинения: В 2 т. / Сост. Г. Макагоненко. Т. 2. М.; Л., 1964.
- Кёлер 1986. — Кёлер К.-Х. «...прожить тысячу жизней!». По страницам разговорных тетрадей Бетховена / Пер. с нем. А. К. Плахова. 2-е изд. М., 1986.
- Кириллина 1992. — Кириллина Л. В. Бетховен и «Религия искусства» // *Laudamus*. М., 1992.

- Кириллина 1994. — Кириллина Л. В. Бетховен как учитель композиции // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории, методологии. Вып. 2. М., 1994.
- Кириллина 1996. — Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996.
- Кириллина 2007. — Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. Ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. Ч. III: Поэтика и стилистика. М., 2007.
- Кириллина 2000-а. — Кириллина Л. В. Бетховен и Сальери // Старинная музыка. 2000. № 2.
- Кириллина 2000-б. — Кириллина Л. В. Загадки «Торжественной мессы» // Музыкальная академия. 2000. № 1.
- Кириллина 2000-в. — Кириллина Л. В. Пасынок истории (к 250-летию со дня рождения А. Сальери) // Музыкальная академия. 2000. № 3.
- Кириллина 2002. — Кириллина Л. В. К истории переписки Л. ван Бетховена и Н. Б. Голицына. Переписка Л. ван Бетховена и Н. Б. Голицына // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Материалы международных конференций. Вып. 2. М., 2002. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского; сб. ???)
- Кириллина 2003. — Кириллина Л. В. «Гром победы, раздавайся»: образы войны и победы в музыке XVIII — начала XIX веков // Из истории классического искусства Запада. М., 2003.
- Климовицкий 1972. — Климовицкий А. И. О главной теме и жанровой структуре первого allegro «Героической» // Бетховен. Сб. статей. Вып. 2 / Ред.-сост. Н. Л. Фишман. М., 1972.
- Климовицкий 1979. — Климовицкий А. И. О творческом процессе Бетховена. Л., 1979.
- Климовицкий 1983. — Климовицкий А. И. К определению принципов немецкой традиции музыкального мышления. Новое об эскизной работе Бетховена над главной темой Девятой симфонии // Музыкальная классика и современность. Вопросы истории и эстетики. Сб. научных трудов. Л., 1983.
- Климовицкий 1986. — Климовицкий А. И. Личность и творческий процесс Бетховена как социокультурный феномен // Искусство и социокультурный контекст. Л., 1986.
- Климовицкий 1988. — Климовицкий А. И. Балет Бетховена «Творения Прометея» // Бетховен Л. «Творения Прометея». Балет. Клавир. Л., 1988.
- Климовицкий 1996. — Климовицкий А. И. Бетховен // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. Кн. 1: А–И. СПб., 1996.
- Конен 1975. — Конен В. Дж. Театр и симфония. М., 1975.
- Конен 1989. — Конен В. Дж. История зарубежной музыки. Вып. 3. 8-е изд. М., 1989.
- Копчевский 1969. — Копчевский Н. А. Предисловие // Бетховен Л. ван. Багатели для фортепиано / Ред. Э. д'Альбера и Г. Бюлова. М., 1969.
- Корганов 1997. — Корганов В. Д. Бетховен. Биографический этюд. М., 1997.
- Красовская 1981. — Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра. Л., 1981.
- Красовская 1983. — Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л., 1983.
- Красовская 1976. — Красовская В. М. «Прометей балетный» // Музыка и хореография западноевропейского балета. Вып. 1. Л., 1976.

- Крауклис 1976. — Крауклис Г. В. Предисловие // Бетховен Л. Увертюры. Партитура. Т. 1–2. М., 1976.
- Кремлев 1970. — Кремлев Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена. М., 1970.
- Крыстева 1992. — Крыстева Н. Финал Девятой симфонии Бетховена и *Musica sacra* // *Laudamus*. М., 1992.
- Ле Гофф 1992. — Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992.
- Левинсон 1970. — Левинсон Л. Неисчерпаемый источник вдохновения // Советская музыка. 1970. № 12.
- Лессинг 1957. — Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.
- Лиры и трубы. Русская поэзия XVIII века / Ред. и вступ. ст. Д. Д. Благого. Сост., биогр. очерки и примеч. Вл. Муравьева. М., 1973.
- Лосев 1996. — Лосев А. Ф. Гомер. М., 1996.
- Луцкер — Сусидко 2004. — Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Часть II. Эпоха Метастазео. М., 2004.
- Луцкер — Сусидко 2008. — Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. М., 2008.
- Львов — Прач 1955. — Львов Н., Прач И. Собрание народных русских песен с их головами / Под ред. и с вступ. ст. В. М. Беляева. М., 1955.
- Максимов 2001. — Максимов Е. И. Фортепианное творчество Бетховена в рецензиях его современников. М., 2001.
- Максимов 2002. — Максимов Е. И. Фортепианная музыка И. Б. Крамера в ее связях с творчеством Бетховена // Вопросы методики преподавания музыкально-исполнительских дисциплин. Межвузовский сб. науч. трудов. Вып. 4. М., 2002.
- Максимов 2003. — Максимов Е. И. Фортепианное творчество Бетховена в контексте музыкальной критики и исполнительских тенденций конца XVIII — первой трети XIX века. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003.
- Манн 1960. — Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 5: Доктор Фаустус. М., 1960.
- Манфред 1973. — Манфред А. З. Наполеон Бонапарт. Изд. 2-е, доп. и испр. М., 1973.
- Маркс 1959. — Маркс К. Бернадот // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: В ??? т. 2-е изд. Т. 14. М., 1959.
- Матвеева 1997. — Матвеева Е. Ю. Поэтика жанра в позднем творчестве Й. Гайдна (на примере оперной и церковной музыки) / Дипломная работа РАМ им. Гнесиных. М., 1997.
- Мейер 2006. — Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. М., 2006.
- Мелдер 1972. — Мелдер Г. Бетховен и Латвия // Из истории советской бетховенианы. М., 1972.
- Мещерякова 2001. — Мещерякова О. Малоизвестный концерт Бетховена: история, реконструкция, исполнение // Старинная музыка. 2001. № 1.
- Мир Просвещения. Исторический словарь / Под ред. В. Ферроне и Д. Роша; пер. Н. Ю. Плавинской под ред. С. Я. Карпа. М., 2003.
- Миронов 1974. — Миронов Л. Н. Трио Бетховена для фортепиано, скрипки и виолончели. М., 1974.
- Митрофанов 2003. — Митрофанов П. П. История Австрии с древнейших времен до 1792 г. 2-е изд. М., 2003.
- Михайлов 1988. — Михайлов А. В. Из источника великой культуры // Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX вв. Сборник. М., 1988.
- Михайлов 1997. — Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997.
- Михайлов 1998. — Михайлов А. В. Музыка в истории культуры. Избранные статьи. М., 1998.
- Михайлов 2000. — Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000.

- Моцарт 2006. — *Моцарт В. А.* Полное собрание писем / Пер. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова. М., 2006.
- МФРБ. — Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. М., 1967.
- Немецкие демократы 1956. — Немецкие демократы XVIII века. Шубарт. Форстер. Зейме / Ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. М., 1956.
- МЭГ 1, 2. — Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. / Сост. А. В. Михайлова и В. П. Шестакова. М., 1982.
- МЭЗСВ. — Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В. П. Шестаков. М., 1966.
- Николаева 1974. — *Николаева Н. С.* Стилистические прозрения в поздних квартетах Бетховена // Социалистическая музыкальная культура. Традиции. Проблемы. Перспективы / Ред.-сост. Г. Орджоникидзе и Ю. Эльслер. М., 1974.
- Ницше 1990. — *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. / Сост, вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. М., 1990.
- Ноль 1892. — *Ноль Л.* Бетховен. Его жизнь и творения: В 3 т. / Пер. А. Карцева. СПб., 1892.
- Оден 2008. — *Оден У. Х.* Лекции о Шекспире / Пер. М. Дадяна. М., 2008.
- Одоевский 1975. — *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л., 1975.
- ПБ 1. — Письма Бетховена 1787–1811 / Сост., вступ. ст. и коммент. Н. Л. Фишмана; пер. с нем. Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишмана. М., 1970.
- ПБ 2. — Письма Бетховена 1812–1816 / Сост., вступ. ст. и коммент. Н. Л. Фишмана; пер. с нем. Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишмана. М., 1977.
- ПБ 3. — Письма Бетховена 1817–1822 / Сост., вступ. ст. и коммент. Н. Л. Фишмана и Л. В. Кирилловой; пер. с нем. Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишмана. М., 1986.
- Плутарх 1961. — *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания: В 3 томах. М., 1961.
- Проблемы бетховенского стиля. Сб. статей / Под ред. Б. С. Пшибышевского. М., 1932.
- Прокофьев о Прокофьеве. Статьи, интервью / Ред.-сост. В. П. Варунц. М., 1991.
- Протопопов 1970. — *Протопопов В. В.* Принципы музыкальной формы Бетховена. Сонатно-симфонические циклы ор. 1–81. М., 1970.
- Протопопов 1971. — *Протопопов В. В.* Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена // Бетховен. Сб. ст. Вып. 1. М., 1971.
- Протопопов 1985. — *Протопопов В. В.* История полифонии. Вып. 3: Западноевропейская музыка XVII — первой четверти XIX века. М., 1985.
- Раабен 2000. — *Раабен Л. Н.* Скрипичные концерты барокко и классицизма. СПб., 2000.
- Радиге 1934. — *Радиге А.* Французские музыканты эпохи Великой французской революции. М., 1934.
- Разумовская 2004. — *Разумовская М.* Разумовские при царском дворе. СПб., 2004.
- Рейха 1992. — *Рейха А.* Трактат о высокой музыкальной композиции / Пер. с фр. В. Мельник // *Мельник В. Б.* «Трактат о высокой музыкальной композиции» Антонины Рейхи: музыкальная теория и практика во Франции XIX века. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1992.
- Римская-Корсакова 1995. — *Римская-Корсакова Т. В.* Детство и юность Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 1995.
- Римский-Корсаков 1963. — *Римский-Корсаков Н. А.* Литературные произведения и переписка. Т. V. М., 1963.
- Римский-Корсаков 1980. — *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980.
- Роллан 1938. — *Роллан Р.* Бетховен. Великие творческие эпохи // *Роллан Р.* Собрание музыкально-исторических сочинений: В 9 т. Т. 7. М., 1938.

- Роллан 1976. — *Роллан Р.* Поздние квартеты Бетховена. М., 1976.
- Роллан 1957. — *Роллан Р.* Собрание сочинений: В 14 т. Том 12. М., 1957.
- Рубинштейн 2005. — *Рубинштейн А. Г.* Музыка и ее представители. СПб., 2005.
- Русская книга о Бетховене. М., 1927.
- Руссо 1961. — *Руссо Ж.-Ж.* Юлия, или Новая Элоиза // *Руссо Ж.-Ж.* Избранные сочинения: В 3 томах. Т. 2. М., 1961.
- Руссо 1969. — *Руссо Ж.-Ж.* Трактаты. М., 1969.
- Руссо 2004. — *Руссо Ж.-Ж.* Исповедь. М., 2004.
- Сапонов 1999. — *Сапонов М. А.* Оратория Генделя «Мессия» // *Старинная музыка.* 1999. № 4.
- Сапонов 2005. — *Сапонов М. А.* Шедевры Баха по-русски. М., 2005.
- Слободкин 1985. — *Слободкин Г. С.* Венская народная комедия XIX века. М., 1985.
- Смирнова-Россет 1990. — *Смирнова-Россет А. О.* Воспоминания. Письма. М., 1990.
- Соколова — Фишман 1971. — *Людвиг ван Бетховен. Жизнь. Творчество. Окружение /* Сост. Т. В. Соколова, Н. Л. Фишман. М., 1971.
- Сталь 2003. — *Сталь Ж. де.* Десять лет в изгнании. М., 2003.
- Стравинский 1971. — *Стравинский И.* Диалоги. Л., 1971.
- Стрелер 1984. — *Стрелер Дж.* Театр для людей. М., 1984.
- Стуколкина 2002. — *Стуколкина С. М.* Соната для клавира и фортепиано в Австрии конца XVIII — начала XIX веков // *Стуколкина С. М.* Лекции по курсу «История фортепианного искусства». М., 2002.
- Тарле 1992. — *Тарле Е. В.* Наполеон. М., 1992.
- Тойнби 1991. — *Тойнби А. Дж.* Постижение истории. М., 1991.
- Тремон 1964. — *Тремон Л. де.* Из воспоминаний о Бетховене // *Музыкальная жизнь.* 1964. № 18.
- Тышко — Мамаев 2002. — *Тышко С. Г., Мамаев С. В.* Странствия Глинки: В 2 ч. Ч. II: Германия. Киев, 2002.
- Тьерсо 1917. — *Тьерсо Ж.* Празднества и песни французской революции. Пг., 1917.
- Тюлин 1971. — *Тюлин Ю. Н.* Натуральные и альтерационные лады. М., 1971.
- Фельзенштейн 1984. — *Фельзенштейн В.* О музыкальном театре. М., 1984.
- Фигёр 2007. — *Фигёр Т.* Воспоминания кавалерист-девицы армии Наполеона / Пер. с фр. М., 2007.
- Фишман 1959. — *Фишман Н. Л.* Предисловие // *Бетховен. Песни разных народов.* М., 1959.
- Фишман 1962. — [Фишман Н. Л.] Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы. Факсимиле / Исследование и расшифровка Н. Л. Фишмана. М., 1962.
- Фишман 1966. — *Фишман Н. Л.* Из педагогических советов Бетховена // *Методические записки по вопросам музыкального образования.* Вып. 1. М., 1966.
- Фишман 1970. — *Фишман Н. Л.* «Торжественная месса» Бетховена // *Бетховен Л. ван.* Торжественная месса соч. 123. Партитура. М., 1970.
- Фишман 1982. — *Фишман Н. Л.* Этюды и очерки по бетховениане. М., 1982.
- Форкель 1987. — *Форкель И. Н.* О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Пер. В. Ерохина; коммент. и послесловие Н. Копчевского. М., 1987.
- Фортунатов 2004. — *Фортунатов Ю. А.* Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / Сост., расшифровка и примеч. Е. И. Гординой. М., 2004.
- Хогарт 1987. — *Хогарт У.* Анализ красоты. Л., 1987.
- Холопов 1978. — *Холопов Ю. Н.* Метрическая структура периода и песенных форм // *Проблемы музыкального ритма: сб. статей /* Ред.-сост. В. Н. Холопова. М., 1978.

- Холопов 1982. — *Холопов Ю. Н.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. Сб. статей. М., 1982.
- Холопов 2003. — *Холопов Ю. Н.* Гармония: Теоретический курс. Учебник. 2-е изд. СПб., 2003.
- Холопов 2006. — *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму. М., 2006.
- Холопова — Холопов 1984. — *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Антон фон Веберн. Жизнь и творчество. М., 1984.
- Холопова 1979. — *Холопова В. Н.* О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М., 1979.
- Холопова 1996. — *Холопова В. Н.* Цицерон и Бетховен // Контекст 1994, 1995. М., 1996.
- Царева 1981. — *Царева Е. М.* Брамс у истоков Нового времени // История и современность. Сб. статей / Ред.-сост. А. И. Климовицкий, Л. Г. Ковнацкая, М. Д. Сабина. Л., 1981.
- Цахер 1975. — *Цахер И. О.* Проблема финала в Квартете В-dur op. 130 Бетховена // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М., 1975.
- Цахер 1997. — *Цахер И. О.* Поздние квартеты Бетховена. М., 1997.
- Цахер 2005. — *Цахер И. О.* Фуга как феномен музыкального мышления (Бетховен, Хиндемит, Танеев, Шостакович). М., 2005.
- Цицерон 1993. — *Цицерон Марк Туллий.* Речи: В 2 т. / Изд. подгот. В. О. Горенштейн и М. Е. Грабарь-Пассек. Т. 1. М., 1993.
- Цицерон 1994. — Письма Марка Туллия Цицерона: В 3 т. / Пер. и коммент. В. О. Горенштейна. М., 1994.
- Чигарёва 1970. — *Чигарёва Е. И.* «Тема-эпиграф» Пятнадцатого квартета // Советская музыка. 1970. № 12.
- Чигарёва 2000. — *Чигарёва Е. И.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М., 2000.
- Шартье 2001. — *Шартье Р.* Культурные истоки Французской революции. М., 2001.
- Шекспир 1996. — *Шекспир В.* Полное собрание сочинений: В ??? т. Т. 12: Цимбелин. Зимняя сказка. Буря. М., 1996.
- Шёнберг 2001. — *Шёнберг А.* Письма / Сост. Э. Штайн; пер. ??? СПб., 2001.
- Шиллер 1984. — *Шиллер Ф.* Избранные произведения (на нем. языке) / Сост. А. В. Михайлов. М., 1984.
- Шимов 2003. — *Шимов Я.* Австро-Венгерская империя. М., 2003.
- Штелин 2002. — *Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII века. СПб., 2002.
- Шуберт 2005. — Франц Шуберт: переписка, записи, дневники, стихотворения / Сост., пер., предисл. и примеч. Ю. Н. Хохлова. М., 2005.
- Шушкова 2002. — *Шушкова О. М.* Раннеклассическая музыка. Владивосток, 2002.
- Эккерман 1988. — *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Ереван, 1988.
- Эррио 1968. — *Эррио Э.* Жизнь Бетховена / Пер. Г. Эдельмана; ред. и вступ. ст. И. Бэлзы. 3-е изд. М., 1968.
- Юденич 1970. — *Юденич Н. Н.* Народно-жанровые элементы в струнных квартетах Бетховена // Бетховен 1970.
- Юденич 1974. — *Юденич Н. Н.* О славянских элементах в творчестве Бетховена // Советская музыка. 1974. № 4.
- Яловец 1932. — *Яловец Г.* Юношеские произведения Бетховена и их мелодическая связь с Моцартом, Гайдном и Ф. Э. Бахом // Проблемы бетховенского стиля. М., 1932.

- Albrechtsberger 1790. — *Albrechtsberger J. G.* Gründliche Anweisung zur Composition. Leipzig, 1790.
- AMZ. — Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig, 1798–1848.
- ALB. — The Letters of Beethoven: In 3 vols. / Collected, translated, and edited by E. Anderson. London, 1961.
- Baensch 1925. — *Baensch O.* Zur neunten Symphonie. Einige Feststellungen // Neues Beethoven-Jahrbuch. Jg. 2. Augsburg, 1925.
- Baensch 1930. — *Baensch O.* Zur neunten Symphonie. Nachträgliche Feststellungen // Neues Beethoven-Jahrbuch. Jg. 4. Augsburg, 1930.
- BAMZ. — Berliner allgemeine musikalische Zeitung. Berlin, 1824–???
- Bartha 1965. — Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen / Hrsg. und erläutert von D. Bartha. Budapest, 1965.
- Bauer 1958. — *Bauer W.* Antike Metren bei Beethoven // Schweizerische Musikzeitung. 1958. № 6 (Juni).
- BG. — Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe: In 7 Bdn. / Hrsg. von S. Brandenburg. München, 1996–1998.
- Beck — Herre 1978. — *Beck D., Herre G.* Einige Zweifel an der Ueberlieferung der Konversationshefte // Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress, 20 bis 23 März 1977 in Berlin. Leipzig, 1978.
- Beck — Herre 1988. — *Beck D., Herre G.* Anton Schindlers «Nutzanwendung» der Cramer-Etuden. Zu den sogenannten Beethovenschen Spielanweisungen // Zu Beethoven 3. Aufsätze und Dokumente / Hrsg. von H. Goldschmidt. Berlin, 1988.
- The Beethoven Companion / Ed. by D. Arnold and N. Fortune. London, 1973.
- Beethoven und Böhmen 1988. — Beethoven und Böhmen / Hrsg. von S. Brandenburg und M. Gutierrez-Denhoff. Bonn: Beethoven-Haus, 1988.
- Beethoven — Schmidt-Görg 1952 / 1968. — Beethoven. Ein Skizzenbuch zu den Diabelli-Variationen und zur Missa Solemnis / Hrsg. von J. Schmidt-Görg. Bonn, 1952 [Übertragung], 1968 [Faksimile].
- Bettermann, Brauneis, Ladenburger 2005. — *Bettermann S., Brauneis W., Ladenburger M.* Beethoven-Häuser in alten Ansichten. Bonn, 2005.
- Beuth 1974. — *Beuth R.* Beethoven in Enzensbergers Litanie // Musica. 1974. Heft 5.
- Biamonti 1968. — *Biamonti G.* Catalogo cronologico e tematico di tutte le opere di Beethoven, comprese quelle inedite e gli abbozzi non utilizzati: In 3 Vol. Torino, 1968.
- Biba 1982. — *Biba O.* Die Adelige und Bürgerliche Musikkultur. Das Konzertwesen // JHSZ.
- BISW I, II. — Beethoven. Interpretationen seiner Werke: In 2 Bdn. / Hrsg. von A. Riethmüller, C. Dahlhaus und A. L. Ringer. Laaber, 1994.
- BJ. — Beethoven Jahrbuch. Jg. 1–8 / Hrsg. von P. Mies und J. Schmidt-Görg; Jg. 9 / Hrsg. von H. Schmidt und M. Staehelin; Jg. 10 / Hrsg. von M. Staehelin. Bonn, 1953–1983.
- Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration / Hrsg. von H. Lühning und S. Brandenburg. Bonn, 1989.
- BK. — Das Beethoven Kompendium. Sein Leben — seine Musik / Hrsg. von B. Cooper. München, 1992.
- BKh 1–11. — Ludwig van Beethovens Konversationshefte: In 11 Bdn. / Hrsg. von K.-H. Köhler, D. Beck, G. Herre u. a. Berlin, 1968–2001.
- BL. — Das Beethoven Lexikon / Hrsg. von H. von Loesch und C. Raab. Laaber, 2008.
- Blankenburg 1796. — *Blankenburg F. v.* Litterarische Zusätze zu J. G. Sulzers allgemeinen Theorie der schönen Künste. Erster Band: A–G. Leipzig, 1796.
- Blume 1958. — *Blume F.* Klassik // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Eine Enzyklopädie der Musik / Hrsg. von Fr. Blume. Bd. VII. Kassel; Basel, 1958.

- Brandenburg 1982. — *Brandenburg S.* The Historical Background to the «Heiliger Dankgesang» in Beethoven's A-Minor Quartet Op. 132 // *Beethoven Studies 3* / Ed. by A. Tyson. Cambridge, 1982.
- Brandenburg 1984-a. — *Brandenburg S.* Die Skizzen zur Neunten Symphonie // *Zu Beethoven 2. Aufsätze und Dokumente* / Hrsg. von H. Goldschmidt. Berlin, 1984.
- Brandenburg 1984-b. — *Brandenburg S.* Once Again: On the Question of the Repeat of the Scherzo and Trio in Beethoven's Fifths Symphony // *Essays in Honour of Elliot Forbes* / Ed. L. Lockwood and P. Benjamin. Cambridge, Mass., 1984.
- Brandenburg 1989. — *Brandenburg S.* Beethovens politische Erfahrungen in Bonn // *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration*. Bonn, 1989.
- Braunbehrens 1991. — *Braunbehrens V.* Mozart in Wien. München; Mainz, 1991.
- Brenneis 1998. — *Brenneis W.* «Composta per festeggiare il sovvenire di un gran uomo»: Beethovens Eroica als Hommage des Fürsten Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz für Louis Ferdinand von Preussen // *Österreichische Musikzeitschrift*. 1998. LIII.
- Brown 1988. — *Brown C.* The Orchestra in Beethoven's Vienna // *Early Music*. 1988. Vol. XVI. № 1.
- Bücken 1913. — *Bücken E.* Beethoven und Anton Reicha // *Die Musik*. 1913. Heft 12.
- Cadenbach 1994. — *Cadenbach R.* 5. Symphonie op. 67 // *BISW I*.
- CCB 2000. — *The Cambridge Companion to Beethoven* / Ed. by G. Sadie. Cambridge, 2000.
- Cessac 1988. — *Cessac C. M.-A.* Charpentier. Paris, 1988.
- Claiborne 2000. — *Claiborne W.* Beethoven: A Life Undone by Heavy Metal? // *The Washington Post*. 2000. October 18.
- Clauss 1970. — *Clauss H.* Bach-Huldigung oder Beethovens «Zehnte»? // *Musica*. 1970. Heft 1.
- Claussen 1986. — *Claussen H.* Folterkammer und Idylle. Bühnenbilder zu Fidelio 1805–1986 // *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens* / Hrsg. von H. Loos. Bonn, 1986.
- Cook 1989. — *Cook N.* Beethoven's Unfinished Piano Concerto: a Case of Double Vision? // *Journal of the American Musicological Society*. 1989. Vol. 42.
- Cooper 1985. — *Cooper B.* Newly identified sketches for Beethoven's Tenth symphony // *Music and Letters*. 1985. № 1.
- Cooper 1970. — *Cooper M.* Beethoven: The Last Decade (1817–1827). Oxford, 1970.
- Czerny 1834. — *Czerny C.* Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Komposition: In 4 Bdn. Wien, 1834.
- Dahlhaus 2002. — *Dahlhaus C.* Ludwig van Beethoven und seine Zeit. Laaber, 2002.
- Deisinger 1983. — *Deisinger H.* Jesus kommt bis in den Sicherheitstrakt // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1983. № 12.
- Eggebrecht 1972. — *Eggebrecht H. H.* Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Wiesbaden, 1972.
- Eggebrecht 1991. — *Eggebrecht H. H.* Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zum Gegenwart. München; Zürich, 1991.
- Encyclopédie méthodique I, II. — *Encyclopédie méthodique. Musique*: In 2 t. Paris, 1798, 1818.
- Fischer 1994. — *Fischer K. von.* Missa Solemnis op.123 // *BISW II*.
- Floros 1978. — *Floros C.* Beethovens Eroica und Prometheus-Musik. Sujet-Studien. Wilhelmshaven, 1978.
- Forkel 1788. — *Forkel J. N.* Allgemeine Geschichte der Musik. Bd. 1. Leipzig, 1788.
- Forster 1956. — *Forster W.* Beethovens Krankheiten und ihre Beurteilung. Wiesbaden, 1956.
- Forte 1961. — *Forte A.* Compositional Matrix. New York, 1961.
- Frimmel 1926. — *Frimmel Th.* Beethoven-Handbuch: In 2 Bdn. Leipzig, 1926.

- Goldschmidt 1974. — *Goldschmidt H.* Die Erscheinung Beethoven. Leipzig, 1974.
- Goldschmidt 1975. — *Goldschmidt H.* Beethoven. Werkeinführungen. Leipzig, 1975.
- Goldschmidt 1977-a. — *Goldschmidt H.* Beethoven in neuen Brunswick-Briefen // Beethoven Jahrbuch IX. 1973/1977. Bonn, 1977.
- Goldschmidt 1977-b. — *Goldschmidt H.* Beethoven Studien 2. Um die Unsterbliche Geliebte. Eine Bestandaufnahme. Leipzig, 1977.
- Goldschmidt 1988. — *Goldschmidt H.* «Auf diese Art mit A geht alles zu Grunde». Eine umstrittene Tagebuchstelle in neuem Licht // Zu Beethoven 3. Aufsätze und Dokumente / Hrsg. von H. Goldschmidt. Berlin, 1988.
- Gmeiner 1979. — *Gmeiner J.* Menuett und Scherzo. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte und Soziologie des Tanzsatzes in der Wiener Klassik. Tutzing, 1979.
- Grillparzer I. — *Grillparzer F.* Sämtliche Werke. Bd. 1. München, [1960–1965].
- Grove 1906. — *Grove G.* Beethoven und seine neun Symphonien / Deutsche Bearb. von M. Hehemann. London; New York, [1906].
- Gülke 1987. — *Gülke P.* Zur Neuausgabe der Sinfonie № 5 von Ludwig van Beethoven. Werk und Edition. Leipzig, 1987.
- Helm 1885. — *Helm Th.* Beethovens Streichquartette. Leipzig, 1885.
- Hess 1953. — *Hess W.* Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen. Zürich, 1953.
- Hess 1957. — Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens / Hrsg. von W. Hess. Wiesbaden, 1957.
- Hess 1977. — *Hess W.* Beethoven. Zürich, 1977.
- Hess 1969. — *Hess W.* Zwei patriotische Singspiele von Friedrich Treitschke // Beethoven Jahrbuch VI. Jg. 1965/1968. Bonn, 1969.
- Hess 1977. — *Hess W.* Fünfzig Jahre im Banne von Leonore-Fidelio // Beethoven Jahrbuch IX. 1973/1977. Bonn, 1977.
- Hexelschneider 1997. — *Hexelschneider E.* Elisa von der Recke und ihre russischen Beziehungen // Europa in der frühen Neuzeit. Festschrift für Günter Mühlpfordt / Hrsg. von E. Donnert. Bd. 3: Aufbruch zur Moderne. Weimar, 1997.
- Hildesheimer 1981. — *Hildesheimer W.* Mozart. Berlin, 1981.
- Hoffmann 1994. — *Hoffmann F.* Musik zu Duncers «Leonore Prohaska» WoO 96 // BISW II.
- Hörwärtner 1982. — *Hörwärtner M.* Joseph Haydns Bibliothek // JHSZ.
- Howell 1984. — *Howell S.* Der Mälzelkanon — eine weitere Fälschung Schindlers? // Zu Beethoven 2. Aufsätze und Dokumente / Hrsg. von H. Goldschmidt. Berlin, 1984.
- Jander 1984. — *Jander O.* Beethoven's «Orpheus in Hades» // 19-th Century Music. 1984. VIII.
- Jander 1987. — *Jander O.* Exploring Sulzer's «Allgemeine Theorie» as a Source Used by Beethoven // The Beethoven Newsletter. 1987. Vol. 2. № 1.
- Jander 1993. — *Jander O.* The Prophetic Conversation in Beethoven's «Scene by the Brook» // The Musica Quarterly. 1993. Vol. 77. № 3.
- JHSZ. — Joseph Haydn in seiner Zeit. Eisenstadt, 1982.
- John 1984. — *John K.* Das Allegretto-Thema in Op. 93, auf seine Skizzen befragt // Zu Beethoven 2. Aufsätze und Dokumente / Hrsg. von H. Goldschmidt. Berlin, 1984.
- Johnson 1982. — *Johnson D.* 1794–1795: Decisive Years in Beethoven's Early Development // Beethoven Studies 3 / Ed. by A. Tyson. Cambridge, 1982.
- JTW. — *Johnson D., Tyson A., Winter R.* The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory / Ed. by D. Johnson. Oxford, 1985.
- Jones 2006. — *Jones D. W.* The Symphony in Beethoven's Vienna. Cambridge, 2006.

- Kagan 1988. — *Kagan S.* Archduke Rudolph, Beethoven's Patron, Pupil, and Friend. His Life and Music. Stuyvesant, 1988.
- Kalischer 1906–1908. — *Beethovens Sämtliche Briefe*: In 5 Bdn. / Hrsg. von A. Kalischer. Berlin; Leipzig, 1906–1908.
- Karbusicky 1977. — *Karbusicky V.* Beethovens Brief «An die unsterbliche Geliebte». Wiesbaden, 1977.
- Kerman 1970. — *Kerman J.* Ludwig van Beethoven. Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799 / Ed. by J. Kerman. London, 1970.
- Kerman 1978. — *Kerman J.* The Quartets of Beethoven. London, 1978.
- Kerman — Tyson 1990. — *Kerman J., Tyson A.* The New Grove Beethoven. London, 1990.
- Kerst I, II. — *Kerst F.* Die Erinnerungen an Beethoven: In 2Bdn. Stuttgart, 1913.
- Kinderman 1985. — *Kinderman W.* Beethoven's Symbol for the Deity in the Missa Solemnis and the Ninth Symphony // 19-th Century Music. 1985. № 9.
- Kinderman 1987. — *Kinderman W.* Beethoven's Diabelli Variations. Oxford, 1987.
- Kinderman 1995. — *Kinderman W.* Beethoven. Berkeley; Los Angeles, 1995.
- Kirby 1970. — *Kirby F. E.* Beethoven's Pastoral Symphony as a Sinfonia caratteristica // The Musical Quarterly. 1970. Vol. 46.
- Kirillina 1999. — *Kirillina L.* Johann Georg Sulzers «Allgemeine Theorie der schönen Künste» und Ludwig van Beethovens Ästhetische Anschauungen // Europa in der frühen Neuzeit. Festschrift für Günter Mühlpfordt / Hrsg. von E. Donnert. Bd. 5. Köln; Weimar; Wien, 1999.
- Kirkendale 1963. — *Kirkendale W.* The «Great Fugue» op. 133: Beethoven's «Art of Fugue» // Acta Musicologica. 1963. Vol. 35. Jan. — Mar.
- Kirkendale 1970. — *Kirkendale W.* New Roads to old Ideas in Beethoven's «Missa Solemnis» // The Musical Quarterly. 1970. Vol. 56. № 4.
- Kirkendale 1971. — *Kirkendale W.* Beethovens Missa Solemnis und die rhetorische Tradition // Sitzungsbericht der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien, 1971.
- Kirkendale 1979. — *Kirkendale W.* Fugue and fugato in Rococo and Classical Chamber Music. Durham, 1979.
- Klein 1975. — *Klein H.-G.* Ludwig van Beethoven. Autographe und Abschriften. Katalog. Berlin, 1975.
- Klein 1970. — *Klein R.* Beethovenstätten in Österreich. Wien, 1970.
- Klimovitzky 1978. — *Klimovitzky A. I.* «Gloria» von Palestrina als Modell des «Heiligen Dankesangs» // Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress 20. bis 23. März 1977 in Berlin. Leipzig, 1978.
- Knecht 1814. — *Knecht J. H.* Elementarwerk der Harmonie. München, 1814.
- Knepler 1961. — *Knepler G.* Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts. Bd. II: Österreich — Deutschland. Berlin, 1961.
- Koch 2001. — *Koch H. Chr.* Musikalisches Lexikon (1802). Faksimile. Kassel, 2001.
- Koch 1782, 1787, 1793. — *Koch H. Chr.* Versuch einer Anleitung zur Composition: In 3 Bdn. Leipzig; Rudolstadt, 1782, 1787, 1793.
- Kollmann 1799. — *Kollmann A. F. Chr.* An Essay on practical musical composition. London, 1799.
- Konold 1989. — *Konold W. L.* van Beethoven. 5. Sinfonie c-moll, op. 67. Einführung und Analyse. Mainz; München, 1989.
- Konrad — Staehelin 1991. — *Konrad U., Staehelin M.* «allzeit ein buch»: Die Bibliothek Wolfgang Amadeus Mozarts. Weinheim, 1991.
- Konzertführer 1988. — *Konzertführer Ludwig van Beethoven.* Leipzig, 1988.
- Környei. — *Környei A.* Beethoven in Martonvasar. Budapest, [o. J.].

- Kramer 1973. — *Kramer R.* Beethoven and Carl Heinrich Graun // *Beethoven Studies 1* / Ed. by A. Tyson. New York, 1973.
- Kramer 1975. — *Kramer R.* Notes to Beethoven's Education // *Journal of the American Musicological Society*. 1975. № 1.
- Kropfinger 1980. — *Kropfinger K.* Klassik-Rezeption in Berlin (1800–1830) // *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhunderts* / Hrsg. von C. Dahlhaus. Regensburg, 1980.
- Kropfinger 1999. — *Kropfinger K.* Beethoven // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe / Hrsg. von L. Finscher. Personenteil. Bd. II. Kassel; Basel etc., 1999.
- Kross 1980. — *Kross S.* Beethoven und die rheinisch-katholische Aufklärung // *Beethoven. Mensch seiner Zeit*. Bonn, 1980.
- Kunze 1987. — *Ludwig van Beethoven. Seine Werke im Spiegel seiner Zeit* / Hrsg. von S. Kunze. Laaber, 1987.
- Küster 1994. — *Küster K.* Beethoven. Stuttgart, 1994.
- Küthen 1974. — *NGA. Abteilung II, Bd. I: Ouverturen und «Wellingtons Sieg»* / Hrsg. von H.-W. Küthen. München, 1974.
- Küthen 1984. — *NGA. Abteilung III, Bd. II: Klavierkonzerte. Kritischer Bericht* / Hrsg. von H.-W. Küthen. München, 1984.
- Landon 1994. — *Landon H. Ch. R.* Ludwig van Beethoven. Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit. Stuttgart, 1994.
- Landon 1970. — *Beethoven: a Documentary study* / Ed. by H. Ch. R. Landon. London; New York, 1970.
- Landon 1991. — *The Mozart Compendium / Das Mozart-Kompendium* / Ed. by H. Ch. R. Landon. London, 1990; München, 1991.
- Landon 1972. — *Landon H. Ch. R.* Haydn: Chronicle of Life and Works. Vol. 4: The Years of «Creation»: 1796–1800. London, 1972.
- Lang 1941. — *Lang P. H.* Music in Western Civilization. New York, 1941.
- Langsam 1970. — *Langsam W. C.* The Napoleonic Wars and German Nationalism in Austria. New York, 1970.
- Lebe 1964. — *Lebe R.* Ein deutsches Hoftheater in Romantik und Biedermeier. Die Kasseler Bühne zur Zeit Feiges und Spohrs. Kassel, 1964.
- Leitzmann 1952. — *Leitzmann A.* Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen: In 2 Bdn. Leipzig, 1952.
- Lenz 1852–1853. — *Lenz W. von.* Beethoven et ses trois styles: In 2 Vols. St.-Petersburg, 1852–1853.
- Lenz I–V. — *Lenz W. von.* Beethoven. Eine Kunststudie: In 5 Bdn. Hamburg, 1855–1860.
- Ley 1927. — *Ley S.* Beethoven als Freund der Familie Wegeler — von Breuning. Bonn, 1927.
- Ley 1970. — *Ley S.* Beethoven: sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten. 2. Aufl. Wien, 1970.
- Lippmann 1985. — *Lippmann F.* «Die Feen» und «Das Liebesverbot», oder Die Wagnerisierung diverser Vorbilder // *Wagnerliteratur — Wagnerforschung. Bericht über das Wagner-Symposium München 1983* / Hrsg. von C. Dahlhaus und E. Voss. Mainz, 1985.
- Lockwood 1970. — *Lockwood L.* Beethovens unfinished Piano Concerto of 1815: Sources and Problems // *The Musical Quarterly*, 1970. Vol. 56 (№ 4, Oct.)
- Lockwood 2003. — *Lockwood L.* Beethoven. The Music and the Life. New York; London, 2003.
- Lowinsky 1965. — *Lowinsky E. E.* Taste, Style and Ideology in Eighteenth-Century Music // *Aspects of the Eighteenth Century* / Ed. by A. Wasserman. Baltimore, 1965.

- Lühning 198?. — *Lühning H.* Ferdinando Paer. Leonora // Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: In 5 Bdn.: Werke / Hrsg. von C. Dahlhaus und S. Döhring. Bd. 2. München; Zürich, 198?.
- Lühning 1994. — *Lühning H.* «An die Hoffnung» op. 32 // BISW I.
- Lühning 1997. — Leonore und Fidelio. Ausstellung des Beethoven-Hauses / Hrsg. von H. Lühning. Bonn, 1997.
- Lühning 1989. — *Lühning H.* Florestans Kerker im Rampenlicht. Zur Tradition der Sotteraneo // Beethoven zwischen Revolution und Restauration. Bonn, 1989.
- Mahaim 1964. — *Mahaim I.* Naissance et renaissance des derniers quatuors: In 2 Vols. Paris, 1964.
- Mainka 1970. — *Mainka J.* Der Weltbild der jungen Beethoven // Beiträge zur Musikwissenschaft. 1970. Jg. 12. Heft 3–4.
- Mann 1965. — *Mann A.* The Study of Fugue. New York, 1965.
- Mann 1970. — *Mann A.* Beethoven's contrapunctal Studies with Haydn // The Musical Quarterly. 1970. Vol. 56. October.
- Marpurg 1806. — *Marpurg F. W.* Abhandlung von der Fuge [1753]. Leipzig, 1806.
- Marx 1902. — *Marx A. B.* Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen: In 2 Bdn. Leipzig, 1902.
- Michaux 1999. — *Michaux J.-L.* Le cas Beethoven. Paris, 1999.
- Mies 1968. — *Mies P.* Das instrumentale Rezitativ. Von seiner Geschichte und seine Formen. Bonn, 1968.
- Mies 1969. — *Mies P.* Collin-Shakespeare / Zur Coriolan-Ouvertüre op. 62 // Beethoven Jahrbuch VI. Jg. 1965/68. Bonn, 1969.
- Misch 1967. — *Misch L.* Neue Beethoven Studien und andere Themen. Bonn; München; Duisburg, 1967.
- Momigny 1806. — *Momigny J. J.* Cours complet d'harmonie et de composition. Paris, 1806.
- Mozart 1769. — *Mozart L.* Gründliche Violinschule. 2. Aufl. Augsburg, 1769.
- MgÖ. — Musikgeschichte Österreichs: In 2 Bdn. / Hrsg. von R. Flotzinger und G. Gruber. Graz; Wien; Köln, 1977, 1979.
- Nägeli 1826. — *Nägeli H. H.* Vorlesungen über Musik. Stuttgart; Tübingen, 1826.
- Nef 1928. — *Nef K.* Die neun Sinfonien Beethovens. Leipzig, 1928.
- Nettl 1956. — *Nettl P.* Beethoven Encyclopedia. New York, 1956.
- Neues Beethoven-Jahrbuch: In 10 Bdn. / Hrsg. von A. Sandgruber. Augsburg, 1924–1942.
- NGA — *Beethoven: Werke: neue Ausgabe sämtlicher Werke* / Begründet von J. Schmidt-Görg; hrsg. von S. Brandenburg und E. Herttrich im Auftrag des Beethoven-Archivs Bonn. München; Duisburg; G. Henle, 1961–.
- Nottebohm 1872. — *Nottebohm G.* Beethoveniana. Leipzig; Winterthur, 1872.
- Nottebohm 1887. — *Nottebohm G.* Zweite Beethoveniana. Leipzig, 1887.
- Nottebohm 1873. — *Nottebohm G.* Beethovens Studien. Erster Band. Beethovens Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Leipzig; Winterthur, 1873.
- Nottebohm 1887. — *Nottebohm G.* Zweite Beethoveniana. Leipzig, 1887.
- Nottebohm 1865. — *Nottebohm G.* Ein Skizzenbuch von Beethoven. Leipzig, 1865.
- Nottebohm 1880. — *Nottebohm G.* Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803. Leipzig, 1880.
- Nottebohm 1924. — *Nottebohm G.* Zwei Skizzenbücher von Beethoven aus den Jahren 1801 bis 1803 / Neue Ausgabe von P. Mies. Leipzig, 1924.
- Orloff 1824. — *Orloff G.* Entwurf einer Geschichte der italienischen Musik von den ältesten Zeiten bis auf die gegenwärtigen. Leipzig, 1824.
- Osthoff 1987. — *Osthoff W.* Beethoven. Fidelio // Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: In 5 Bdn.: Werke / Hrsg. von C. Dahlhaus und S. Döhring. Bd. 1. München; Zürich, 1987.

- Otterberg 1982. — *Otterberg H.-G.* Carl Philipp Emanuel Bach. Leipzig, 1982.
- Oulibischeff 1857. — *Oulibischeff A. D.* Beethoven, ses critiques et ses glossateurs. Leipzig; Petersburg, 1857.
- Panofsky 1983. — *Panofsky E.* Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition // *Panofsky E.* Meaning in the visual Arts. London, 1983.
- Pass 1970. — *Pass W.* Beethoven und der Historismus // *Beethoven-Studien.* Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 200. Geburtstag von L. van Beethoven. Wien, 1970.
- Pečman 1981. — *Pečman R.* Beethovens Opernpläne. Brno, 1981.
- Pötschner 1970. — *Pötschner P.* Das Schwarzspanierhaus. Beethovens letzte Wohnstätte. Wien; Hamburg, 1970.
- Prieger 1905. — *Prieger E.* Zu Beethovens Leonore. Bonn, 1905.
- Prod'homme 1921. — *Prod'homme J. J.* La jeunesse de Beethoven. Paris, 1921.
- Pulkert 2000. — *Pulkert O.* Beethoven's Immortal Beloved // *Beethoven Journal.* 2000. Vol. 15/1.
- Quantz 1992. — *Quantz J. J.* Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen. Kassel u. a., 1992. (Reprint der Ausgabe Berlin 1752).
- Rameau 1965. — *Rameau J. Ph.* Code de musique pratique (1760). Faksimile. New York, 1965.
- Ratner 1980. — *Ratner L.* Classic music: Expression, Form, and Style. New York; London, 1980.
- Reinalter 1980. — *Reinalter L.* Aufgeklärter Absolutismus und Revolution. Wien, 1980.
- Riedel 1982. — *Riedel F. W.* Liturgie und Kirchenmusik // JHSZ.
- Riemann 1918–1919. — *Riemann H. L.* van Beethovens sämtliche Klavier-Sonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen: In 3 Bdn. Berlin, 1918–1919.
- Riepel 1752. — *Riepel J.* Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst. Regensburg; Wien, 1752.
- Riepel 1755. — *Riepel J.* Grundregeln der Tonordnung insgemein. Frankfurt; Leipzig, 1755.
- Riepel 1757. — *Riepel J.* Gründliche Erklärung der Tonordnung. Frankfurt; Leipzig, 1757.
- Riethmüller 1994. — *Riethmüller A.* Ouvertüren zu Leonore/Fidelio op. 72-a/b // BISW I.
- Ritzel 1969. — *Ritzel F.* Die Entwicklung der «Sonatenform» im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts. Wiesbaden, 1969.
- Rothschild 1961. — *Rothschild F.* Musical Performance in the Times of Mozart and Beethoven: the Lost Tradition in Music. Part II. London; New York, 1961.
- Rousseau 1768. — *Rousseau J. J.* Dictionnaire de musique. Paris, 1768.
- Röder 1989. — *Röder T.* Beethovens Sieg über Schlachtenmusik. Opus 91 und die Tradition der Battaglia // *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration.* Bonn, 1989.
- Sandgruber 1982. — *Sandgruber R.* Wirtschaftsentwicklung, Einkommensverteilung und Alltagsleben zur Zeit Haydns // JHSZ.
- Schiedermaier 1925. — *Schiedermaier L.* Der junge Beethoven. Leipzig, 1925.
- Schindler 1973. — *Schindler A.* Biographie von Ludwig van Beethoven / Hrsg. von J. Mainka. Leipzig, 1973.
- Schindler / McArdle 1966. — *Schindler A. F.* Beethoven as I knew Him / Ed. by D. MacArdle; engl. translation by S. Jolly. Mineola, New York, 1966.
- Schlosser 1828. — *Schlosser J. A.* Ludwig van Beethoven. Prag, 1828.
- Schleuning 1994. — *Schleuning P.* Die Geschöpfe des Prometheus. Ballo serio op. 43 // BISW I.
- Schleuning 1988. — *Schleuning P.* Kann eine Sinfonie revolutionär sein? Beethoven und seine Eroica // *Revolution in der Musik: Avantgarde von 1200 bis 2000.* Kassel, 1988.

- Schmidt 1969. — *Schmidt H.* Verzeichnis der Skizzen Beethovens // Beethoven-Jahrbuch VI. Jg. 1965/68. Bonn, 1969.
- Schmidt 1971. — *Schmidt H.* Die Beethoven-Handschrift des Beethoven-Hauses in Bonn // Beethoven-Jahrbuch VII. Jg. 1969/70. Bonn, 1971.
- Schmidt-Görg 1964. — *Schmidt-Görg J.* Beethoven. Die Geschichte seiner Familie. Bonn u. a., 1964.
- Schmidt-Görg 1986. — [*Schmidt-Görg J.*] Beethoven. Dreizehn unbekannte Briefe an Josephine Gräfin Deym geb. v. Brunsvik. Bonn, 1986.
- Schmidt-Görg, Schmidt 1974. — *Schmidt-Görg J., Schmidt H.* Ludwig van Beethoven. Bicentennial edition. Hamburg, 1974.
- Schmidt-Görg 1978. — *Schmidt-Görg J.* Die Wasserzeichen in Beethovens Notenpapieren // Beiträge zur Beethoven-Bibliographie / Hrsg. von K. Dorfmueller. München, 1978.
- Schmitz 1927. — *Schmitz A.* Das romantische Beethovenbild. Berlin; Bonn, 1927.
- Schneider 1790. — *Schneider E.* Patriotische Rede über Joseph II. In höchster Gegenwart Sr. Kurfürstlicher Durchlaucht von Köln vor der Litterarischen Gesellschaft zu Bonn den 19. März 1790 gehalten von D. Eulogius Schneider Professor der schönen Wissenschaften und der griechischen Sprache. Bonn, 1790.
- Schnitzler 1989. — *Schnitzler G.* Politische Lieder im Schaffen Beethovens // Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration. Bonn, 1989.
- Schönewolf 1961. — *Schönewolf K.* Konzertbuch. Orchestermusik. Erster Teil. Berlin, 1961.
- Schönewolf 1953. — *Schönewolf K.* Beethoven in der Zeitenwende: In 2 Bdn. Halle / Saale, 1953.
- Schubart 1784/1806. — *Schubart C. F. D.* Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst [1784/1806] / Hrsg. von J. Mainka. Leipzig, 1977.
- Schubart 1988. — *Schubart C. F. D.* Deutsche Chronik. Leipzig, 1988.
- Schumann 1891. — *Schumann R.* Gesammelte Schriften über Musik und Musiker / Hrsg. von G. Jansen. Bd. 1. Leipzig, 1891.
- Schünemann 1938. — *Schünemann G.* Beethovens Studien zu Instrumentation // Neues Beethoven-Jahrbuch / Hrsg. von A. Sandberger. Braunschweig, 1938.
- Schwab 1994. — *Schwab H. W.* Fidelio (Leonore) op.72 // BISW I.
- Schweisheimer 1922. — *Schweisheimer W.* Beethovens Leiden. München, 1922.
- Seyfried 1832. — *Seyfried I. Ritter von.* Ludwig van Beethovens Studien im Generalbasse, Contrapunkte und in der Compositionslehre. Wien, 1832.
- Seyfried 1853. — *Seyfried I. Ritter von.* Ludwig van Beethovens Studien im Generalbasse, Contrapunkte und in der Compositionslehre / Hrsg. von H. H. Pierson. Leipzig, 1853.
- Smend 1956. — *Smend F.* Kritischer Bericht // *Bach J. S.* Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie II. Bd. 1. Leipzig, 1956.
- Smolle 1970. — *Smolle K.* Wohnstätten Ludwig van Beethovens von 1792 bis zu seinem Tod / München; Duisburg, 1970.
- Solomon 1972. — *Solomon M.* New Light on Beethoven's Letter to an Unknown Woman // The Musical Quarterly. 1972. № 4.
- Solomon 1977-a. — *Solomon M.* Beethoven. New York, 1977.
- Solomon 1977-b. — *Solomon M.* Beethoven and his Nephew: A Reappraisal // Beethoven Studies 2 / Ed. by A. Tyson. Oxford, 1977.
- Solomon 1982. — *Solomon M.* Beethoven's Tagebuch of 1812–1816 // Beethoven Studies 3 / Ed. by A. Tyson. Cambridge, 1982.
- Solomon 1988. — *Solomon M.* Beethoven Essays. Cambridge (Mas.); London, 1988.
- Solomon 2000. — *Solomon M.* Beethoven, Freemasonry, and the Tagebuch of 1812–1818 // The Beethoven Forum. Vol. 8. Nebraska UP, 2000.

- Staehelin 1980. — *Staehelin M.* Another approach to Beethoven's last Quartet Oeuvre: the unfinished String Quintet of 1826/1827 // *The String Quartets of Haydn, Mozart and Beethoven* / Ed. by Chr. Wolff. Cambridge (Mass.), 1980.
- Steinhaus 1983. — *Steinhaus H.* Der junge Beethoven und die Orgel // *Beethoven Jahrbuch* 1978/1981 / Hrsg. von M. Staehelin. Bonn, 1983.
- Sterba 1954. — *Sterba E., Sterba R.* Beethoven and his Nephew. New York, 1954.
- Stroh 2007. — *Stroh P.* Beethoven in the auction market: a twenty-year review // *Notes*. 2007. Vol. 63. № 3.
- Sulzer I–IV. — *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der schönen Künste: In 4 Bdn. [1771–1774]. Leipzig, 1792–1794.
- Sumner 1975. — *Sumner F.* Haydn und Kirnberger: A Documentary Report // *Journal of the American Musicological Society*. 1975. № 3.
- SzG I–XIV. — *Beethoven Ludwig van.* Supplemente zur Gesamtausgabe: In 14 Bdn. / Hrsg. von W. Hess. Wiesbaden, 1959–1971.
- Tellenbach 1983. — *Tellenbach M.-E.* Beethoven und seine «Unsterbliche Geliebte» Josephine Brunswick. Zürich, 1983.
- Tenger 1893. — *Recollections of Contess Theresa Brunswick (Beethoven's «Unsterbliche Geliebte»)* / Ed. by M. Tenger. London, 1893.
- TDR I–V. — *Thayer A. W.* Ludwig van Beethovens Leben: In 5 Bdn. / Hrsg. von H. Deiters; mit Ergänzungen von H. Riemann. Leipzig, 1901–1911.
- TF. — *Thayer's Life of Beethoven: In 2 vols.* / Revised and edited by E. Forbes. Princeton, 1967.
- Thomas-San-Galli 1909. — *Thomas-San-Galli W.* Die «unsterbliche Geliebte» Beethovens Amalie Sebald. Lösung eines vielumstrittenen Problems. Halle/Saale, 1909.
- Türk 1789. — *Türk D. G.* Klavierschule. Leipzig; Halle, 1789.
- Tyson 1975. — *Tyson A.* The Problem of Beethoven's «First» Leonore Overture // *Journal of the American Musicological Society*. 1975. Vol. 28.
- Tyson 1982. — *Tyson A.* The «Razumovsky» Quartets: Some Aspects of the Sources // *Beethoven Studies* 3 / Ed. by A. Tyson. Cambridge, 1982.
- Unger 1926. — *Unger M.* Beethovens Handschrift. Bonn, 1926.
- Unger 1952. — *Unger M.* Ein Faustopernplan Beethovens und Goethes. Regensburg, 1952.
- Unverricht 1988. — [*Unverricht H.*] L. van Beethoven. 6. Sinfonie. Werkeinführung und Analyse von H. Unverricht. Mainz; München, 1988.
- Wagner 1982. — *Wagner M.* Rocco: Beethovens Zeichnung eines Funktionärs // *Österreichische Musikzeitschrift*. 1982. Heft 7/8.
- Walther 1955. — *Walther J. G.* Praecepta der musikalischen Composition [1708] / Hrsg. von P. Benary. Leipzig, 1955.
- Weber 1908. — *Weber C. M.* Sämtliche Schriften / Hrsg. von G. Kaiser. Berlin; Leipzig, 1908.
- Weber 1975. — *Weber C. M.* Kunstansichten. Ausgewählte Schriften. Leipzig, 1975.
- Weber 1825. — *Weber J. G.* Über Tonmalerey // *Cäcilia*. Mainz, 1825.
- Weber 1818. — *Weber J. G.* Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst. Bd. II. Mainz, 1818.
- Wegeler — Ries 1838. — *Wegeler F., Ries F.* Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. Koblenz, 1838.
- Weise 1957. — *Weise D.* Ein Skizzenbuch zur Chorfantasie op. 80 und zu anderen Werken. Bonn, 1957.
- Winter 1977. — *Winter R.* Plans for the Structure of the String Quartet in C Sharp Minor op. 131 // *Beethoven Studies* 2 / Ed. by A. Tyson. London, 1977.
- Zaslaw 1989. — *Zaslaw N.* Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception. Oxford, 1989.

Указатель произведений Бетховена

ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ИМЕЮЩИЕ ОПУСНЫЕ НОМЕРА

- Ор. 1 Три трио для фортепиано, скрипки и виолончели (№№ 1–3, Es-dur, G-dur, c-moll)
- Ор. 2 Три сонаты для фортепиано (№№ 1–3; f-moll, A-dur, C-dur)
- Ор. 3 Трио для скрипки, альты и виолончели (Es-dur)
- Ор. 4 Струнный квинтет (Es-dur)
- Ор. 5 Две сонаты для фортепиано и виолончели (№№ 1–2; F-dur, g-moll)
- Ор. 6 Соната для фортепиано в 4 руки (D-dur)
- Ор. 7 Соната для фортепиано (№ 4; Es-dur)
- Ор. 8 Серенада для скрипки, альты и виолончели (D-dur)
- Ор. 9 Три трио для скрипки, альты и виолончели (G-dur, D-dur, c-moll)
- Ор. 10 Три сонаты для фортепиано (№№ 5–7; c-moll, F-dur, D-dur)
- Ор. 11 Трио для фортепиано, кларнета и виолончели (B-dur)
- Ор. 12 Три сонаты для фортепиано и скрипки (№№ 1–3; D-dur, A-dur, Es-dur)
- Ор. 13 «Патетическая соната» (№ 13; Sonate pathétique) для фортепиано (c-moll)
- Ор. 14 Две сонаты для фортепиано (№ 9–10; E-dur, G-dur)
- Ор. 15 Концерт № 1, для фортепиано с оркестром (C-dur)
- Ор. 16 Квинтет для фортепиано и духовых инструментов (Es-dur)
- Ор. 17 Соната для фортепиано и валторны (F-dur)
- Ор. 18 Шесть струнных квартетов (№№ 1–6; F-dur, G-dur, D-dur, c-moll, A-dur, B-dur)
- Ор. 19 Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (B-dur)
- Ор. 20 Септет (Es-dur)
- Ор. 21 Симфония № 1 (C-dur)
- Ор. 22 Соната для фортепиано (№ 11; B-dur)
- Ор. 23 Соната для фортепиано и скрипки (№ 4; a-moll)
- Ор. 24 Соната для фортепиано и скрипки (№ 5; F-dur)
- Ор. 25 Серенада для флейты, скрипки и альты (D-dur)
- Ор. 26 Соната для фортепиано (№ 12; As-dur)
- Ор. 27 Две сонаты для фортепиано (№№ 13–14; Es-dur, cis-moll)
- Ор. 28 Соната для фортепиано (№ 15; D-dur)
- Ор. 29 Струнный квинтет (C-dur)
- Ор. 30 Три сонаты для фортепиано и скрипки (№№ 6–8; A-dur, c-moll, G-dur)
- Ор. 31 Три сонаты для фортепиано (№№ 16–18; G-dur, d-moll, Es-dur)
- Ор. 32 Песня «К надежде» на стихи К.А.Тидге («An die Hoffnung», Es-dur)
- Ор. 33 Семь багателей для фортепиано
- Ор. 34 Шесть вариаций для фортепиано (F-dur)
- Ор. 35 Пятнадцать вариаций с фугой для фортепиано (Es-dur)
- Ор. 36 Симфония № 2 (D-dur)

- Ор.37 Концерт № 3 для фортепиано с оркестром (с-moll)
- Ор.38 Трио для фортепиано, кларнета или скрипки и виолончели (Es-dur), переложение Септета ор.20
- Ор.39 Две прелюдии, модулирующие по всем мажорным тональностям, для фортепиано или органа
- Ор.40 Романс № 1 для скрипки с оркестром (G-dur)
- Ор.41 Серенада для фортепиано и флейты (D-dur)
- Ор.42 Ноктюрн для фортепиано и альта (D-dur), переложение Серенады ор.8
- Ор.43 Балет «Творения Прометея» (Die Geschöpfe des Prometheus)
- Ор.44 Четырнадцать вариаций для фортепианного трио (Es-dur)
- Ор.45 Три марша для фортепиано в 4 руки
- Ор.46 Песня «Аделаида» на стихи Ф.Маттиссона («Adelaide»)
- Ор.47 Соната для фортепиано и скрипки A-dur (№ 9; т.н. «Крейцера»)
- Ор.48 Шесть песен на стихи К.Ф.Геллерта
- Ор.49 Две лёгких сонаты для фортепиано (№№ 19–20; g-moll, G-dur)
- Ор.50 Романс для скрипки с оркестром (F-dur)
- Ор. 51 Два рондо для фортепиано (C-dur, G-dur)
- Ор. 52 Восемь песен на стихи разных поэтов, в том числе на стихи И.В.Гёте: – № 4, «Майская песня» (Maigesang)
- № 7, «Сурок» (Marmotte)
- Ор.53 Соната для фортепиано (№ 21; C-dur)
- Ор.54 Соната для фортепиано (№ 24; F-dur)
- Ор.55 Симфония № 3, Героическая (“Sinfonia eroica”, Es-dur)
- Ор. 56 Концерт для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром (C-dur)
- Ор.57 Соната для фортепиано (№ 23; f-moll)
- Ор.58 Концерт № 4 для фортепиано с оркестром (G-dur)
- Ор.59 Три струнных квартета (№№ 7–9; F-dur, e-moll, C-dur)
- Ор.60 Симфония № 4 (B-dur)
- Ор.61 Концерт для скрипки с оркестром (D-dur)
- Ор.62 Увертюра к трагедии Г.К. фон Коллина «Кориолан»
- Ор.63 Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (№ 4; Es-dur), переложение Квинтета Ор.4
- Ор.65 Сцена и ария для сопрано с оркестром «О, неверный» (“Ah, perfido”) на стихи П.Метастазио и неизвестного автора
- Ор.66 Двенадцать вариаций для фортепиано и виолончели на тему из «Волшебной флейты» В.А.Моцарта (“Ein Mädchen oder Weibchen”, F-dur)
- Ор.67 Симфония № 5 (с-moll)
- Ор.68 Симфония № 6, Пасторальная (“Sinfonia pastorale”, F-dur)
- Ор.69 Соната для фортепиано и виолончели (№ 3; A-dur)
- Ор.70 Два трио для фортепиано, скрипки и виолончели (№№ 5-6; D-dur, Es-dur)
- Ор.71 Секстет для духовых инструментов (Es-dur)
- Ор.72 Опера «Фиделио» (“Fidelio”); в первой редакции – «Леонора, или Супружеская любовь» (“Leonore oder die eheliche Liebe”)
- Ор.73 Концерт № 5 для фортепиано с оркестром (Es-dur)
- Ор.74 Струнный квартет (№ 10; Es-dur)
- Ор.75 Шесть песен на стихи разных авторов – в том числе на стихи И.В.Гёте: № 1 – «Миньона» (“Mignon”), № 2 – «Новая любовь, новая жизнь» (“Neue Liebe, neues Leben”), № 3 – «Из «Фауста» Гёте», т.н. «Песня Мефистофеля о блохе» (“Aus Goethes Faust”)

- Ор.76 Шесть вариаций для фортепиано (D-dur)
Ор.77 Фантазия для фортепиано (g-moll-H-dur)
Ор.78 Соната для фортепиано (№ 24; Fis-dur)
Ор.79 Соната (Сонатина) для фортепиано (№ 25; G-dur)
Ор.80 Фантазия для фортепиано, хора и оркестра на стихи К.Куффнера
Ор.81a Соната для фортепиано: «Прощание – Разлука – Возвращение» (Das Lebewohl; Es-dur)
Ор.81b Секстет для струнного квартета и двух валторн (Es-dur)
Ор.82 Четыре ариетты и дуэт на итальянские тексты для пения и фортепиано
Ор. 83 Три песни на стихи И.В.Гёте:
– Блаженство скорби (Wohne der Wehmut)
«Стремление» (Sehnsucht)
«Круг цветочный» (Mit einem gemalten Band)
Ор.84 Музыка к трагедии И.В.Гёте «Эгмонт»
Ор.85 Оратория «Христос на Масличной горе» уна текст Ф.Кс.Хубера (Christus am Ölberg)
Ор.86 Месса C-dur
Ор. 87 Трио для двух гобоев и английского рожка (C-dur)
Ор.88 Песня «Счастье дружбы» на стихи неизвестного автора (Das Glück der Freundschaft)
Ор.89 Полонез для фортепиано (C-dur)
Ор.90 Соната для фортепиано (№ 27; e-moll)
Ор.91 «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории» для оркестра (Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria)
Ор.92 Симфония № 7 (A-dur)
Ор.93 Симфония № 8 (F-dur)
Ор.94 Песня «К надежде» на стихи К.А.Тидге («An die Hoffnung», b-moll/G-dur)
Ор.95 Струнный квартет (№ 11; f-moll)
Ор.96 Соната для фортепиано и скрипки (№ 10; G-dur)
Ор.97 Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (№ 7; B-dur)
Ор.98 Цикл песен «К далекой возлюбленной» на стихи А.Ейтелеса («An die ferne Geliebte»)
Ор.99 Песня «Честный человек» на стихи Ф.А.Клейншмидта («Der Mann von Wort»)
Ор.100 Песня «Меркенштейн» на стихи И.Б.Рупрехта («Merkenstein»)
Ор.101 Соната для фортепиано (№ 28; A-dur)
Ор.102 Две сонаты для фортепиано и виолончели (№№ 4–5; C-dur, D-dur)
Ор.103 Октет для духовых инструментов (Es-dur)
Ор.104 Струнный квинтет (c-moll), переложение Трио ор.1 № 3
Ор.105 Шесть варьированных тем для фортепиано и флейты или скрипки
Ор.106 Соната для фортепиано (№ 29; B-dur)
Ор.107 Десять варьированных тем для фортепиано и флейты или скрипки
Ор.108 Двадцать пять шотландских песен для голоса и фортепианного трио
Ор.109 Соната для фортепиано (№ 30; E-dur)
Ор.110 Соната для фортепиано (№31; As-dur)
Ор.111 Соната для фортепиано (№ 32; c-moll)
Ор.112 Кантата «Морская тишь и Счастливое плавание» для хора с оркестром на стихи И.В.Гёте («Meeresstille und Glückliche Fahrt»)
Ор.113 Музыка к пьесе А. фон Коцебу «Афинские развалины» («Die Ruinen von Athen»)

- Ор.114 Марш с хором из музыки к пьесе «Афинские развалины» (“Die Ruinen von Athen”), вариант для представления «Освящение дома» (“Die Weihe des Hauses”)
Ор.115 Увертюра «Именинная» (“Zur Namensfeier”; C-dur)
Ор.116 Терцет для сопрано, тенора и баса в сопровождении оркестра «Трепещи, нечестивость» на стихи Дж. де Гамерра (“Tremate, empi, tremate”)
Ор.117 Музыка к пьесе А. фон Коцебу «Король Стефан» (“König Stephan”)
Ор.118 «Элегическая песня» для четырех голосов и струнного квартета на стихи И.Ф. фон Кастелли (“Elegischer Gesang”)
Ор.119 Одиннадцать багатель для фортепиано
Ор.120 Тридцать три вариации на тему вальса А.Диабелли для фортепиано
Ор.121a Вариации для фортепианного трио на тему В.Мюллера «Я – портной Какаду» (“Ich bib der Schneider Kakadu”)
Ор.121b «Жертвенная песня» для сопрано, хора и оркестра на стихи Ф.Маттиссона (“Opferlied”)
Ор.122 «Союзная песня» для певческих голосов и духовых инструментов на стихи И.В.Гёте (“Bundeslied”)
Ор.123 Торжественная месса (“Missa Solemnis”; D-dur)
Ор.124 Увертюра «Освящение дома» (“Die Weihe des Hauses”)
Ор.125 Симфония № 9 (d-moll)
Ор.126 Шесть багатель для фортепиано
Ор.127 Струнный квартет (№ 12; Es-dur)
Ор.128 Ариетта для баса и фортепиано «Поцелуй» на стихи К.Ф.Вейссе (“Der Kuss”)
Ор.129 Рондо а capriccio для фортепиано, т.н. «Ярость по поводу потерянного гроша» (“Die Wut über den verlorenen Groschen”)
Ор.130 Струнный квартет (№ 13; B-dur)
Ор.131 Струнный квартет (№ 14; cis-moll)
Ор.132 Струнный квартет (№ 15; a-moll)
Ор.133 Большая fuga для струнного квартета (B-dur)
Ор.134 Большая fuga для фортепиано в 4 руки; переложение Ор.133
Ор.135 Струнный квартет (№ 16; F-dur)
Ор.136 Кантата для четырех солистов, хора и оркестра «Славное мгновение» на стихи А. Вейсенбаха (“Der glorreiche Augenblick”)
Ор.137 Fuga для струнного квинтета (D-dur)
Ор.138 Увертюра к опере «Леонора» № 1 (“Leonore” № 1)

ПРОИЗВЕДЕНИЯ, НЕ ИМЕЮЩИЕ ОПУСНЫХ НОМЕРОВ (WoO)

- WoO 1 Музыка к «Рыцарскому балету» (“Ritterbalett”)
WoO 2 Антракт и марш к трагедии К.Ф.Куффнера «Тарпейя» (“Tarpeja”)
WoO 3 «Поздравительный менуэт» для оркестра (“Gratulationsmenuett”)
WoO 4 Концерт для фортепиано с оркестром (Es-dur)
WoO 5 Концерт для скрипки с оркестром , фрагмент (C-dur)
WoO 6 Рондо для фортепиано (B-dur)
WoO 7 Двенадцать менуэтов для оркестра
WoO 8 Двенадцать немецких танцев для оркестра
WoO 9 Шесть менуэтов для двух скрипок и баса
WoO 10 Шесть менуэтов для оркестра

- WoO 11 Шесть лендлеров
WoO 12 Двенадцать менуэтов для оркестра
WoO 13 Двенадцать немецких танцев для оркестра
WoO 14 Двенадцать контрдансов для оркестра
WoO 15 Шесть лендлеров для двух скрипок и баса
WoO 16 Двенадцать экосезов для оркестра
WoO 17 Одиннадцать «мёдлингских» танцев для семи инструментов
WoO 18 Марш, т.н. «Йоркширский» для военного оркестра (F-dur)
WoO 19 Марш для военного оркестра (F-dur)
WoO 20 Марш для военного оркестра (C-dur)
WoO 21 Полонез для военного оркестра (D-dur)
WoO 22 Экосез для военного оркестра (D-dur)
WoO 23 Экосез для военного оркестра (G-dur)
WoO 24 Марш для военного оркестра (D-dur)
WoO 25 Рондо (Рондино) для восьми духовых инструментов
WoO 26 Дуэт для двух флейт
WoO 27 Три дуэта для кларнета и фагота
WoO 28 Вариации для двух гобоев и английского рожка на тему «La ci darem la mano» из оперы В.А.Моцарта «Дон Жуан»
WoO 29 Марш для шести духовых инструментов (B-dur)
WoO 30 Три эквале для четырех тромбонов (d-moll, D-dur, B-dur)
WoO 31 Фуга для органа (D-dur)
WoO 32 Дуэт для альты и виолончели (Es-dur)
WoO 33 Пять пьес для часов с флейтами
WoO 34 Маленькая пьеса для двух скрипок
WoO 35 Двухголосный канон, предположительно для скрипок
WoO 36 Три квартета для фортепиано, скрипки, альты и виолончели (Es-dur, D-dur, C-dur)
WoO 37 Трио для фортепиано, флейты и фагота (G-dur)
WoO 38 Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (Es-dur)
WoO 39 Трио (одночастное) для фортепиано, скрипки и виолончели (B-dur)
WoO 40 Двенадцать вариаций для фортепиано и скрипки на тему “Se vuol ballare” из оперы В.А.Моцарта «Свадьба Фигаро»
WoO 41 Рондо для фортепиано и скрипки (G-dur)
WoO 42 Шесть немецких танцев для фортепиано и скрипки
WoO 43 Две пьесы для мандолины и клавира (c-moll, Es-dur)
WoO 44 Сонатина для мандолины и клавира (C-dur)
WoO 45 Двенадцать вариаций для фортепиано и виолончели на тему из оратории Г.Ф.Генделя «Иуда Маккавей»
WoO 46 Семь вариаций для фортепиано и виолончели на тему “Bei Männern, welche Liebe fühlen” из оперы В.А.Моцарта «Волшебная флейта»
WoO 47 Три сонаты для фортепиано (Es-dur, f-moll, D-dur)
WoO 48 Рондо для фортепиано (C-dur)
WoO 49 Рондо для фортепиано (A-dur)
WoO 50 Две части сонатины для фортепиано (F-dur)
WoO 51 Лёгкая соната (сонатина) для фортепиано (C-dur)
WoO 52 Багатель для фортепиано (c-moll)
WoO 53 Allegretto для фортепиано (c-moll)
WoO 54 Пьеса «Весело – Грустно» для фортепиано (Lustig – Traurig; C-dur/c-moll)

- WoO 55 Прелюдия для фортепиано (f-moll)
WoO 56 Багатель для фортепиано (C-dur)
WoO 57 Andante favori для фортепиано (F-dur)
WoO 58 Две каденции к фортепианному концерту В.А.Моцарта d-moll K.466
WoO 59 Пьеса (багатель) для фортепиано, т.н. «К Элизе» (“Für Elise”; a-moll)
WoO 60 Пьеса для фортепиано (B-dur)
WoO 61 Пьеса для фортепиано (h-moll)
WoO 61a Пьеса для фортепиано (g-moll)
WoO 62 Пьеса для фортепиано (C-dur), переложение А.Диабелли эскиза вступления к неоконченному фортепианному квинтету
WoO 63 Девять вариаций для фортепиано на марш Э.К.Дресслера (c-moll)
WoO 64 Шесть легких вариаций для фортепиано или арфы на тему швейцарской песни (F-dur)
WoO 65 Двадцать четыре вариации для фортепиано на тему ариетты В.Ригини “Venni Amore” (D-dur)
WoO 66 Тринадцать вариаций для фортепиано на тему “Es war einmal ein alter Mann” из зингшпиля К.Диттерсдорфа «Красная шапочка» (A-dur)
WoO 67 Восемь вариаций для фортепиано в 4 руки на тему графа Ф.Вальдштейна (C-dur)
WoO 68 Двенадцать вариаций для фортепиано на тему менуэта из балета Я.Хайбея «Расстроенная свадьба» (C-dur)
WoO 69 Девять вариаций для фортепиано на тему из оперы Дж.Паизиелло «Мельничиха» (A-dur)
WoO 70 Шесть вариаций для фортепиано на тему дуэта “Nel cor più non mi sento” из оперы Дж.Паизиелло «Мельничиха» (G-dur)
WoO 71 Двенадцать вариаций для фортепиано на тему русского танца из балета П.Враницкого «Лесная девушка» (A-dur)
WoO 72 Восемь вариаций для фортепиано на тему романса “Une fièvre brûlante” из оперы А.Э.М.Гретри «Ричард Львиное Сердце» (C-dur)
WoO 73 Десять вариаций для фортепиано на тему дуэта “La stessa, la stessissima” из оперы А.Сальери «Фальстаф» (B-dur)
WoO 74 Песня “Ich denke dein” на стихи И.В.Гёте и шесть вариаций для фортепиано в 4 руки (D-dur)
WoO 75 Семь вариаций на тему квартета “Kind, willst du ruhig schlafen” из оперы П.Винтера «Прерванное жертвоприношение» (F-dur)
WoO 76 Шесть вариаций для фортепиано на тему терцета “Tändeln und scherzen” из зингшпиля Ф.Кс.Зюсмайра «Солиман II» (F-dur)
WoO 77 Шесть легких вариаций для фортепиано на собственную тему (G-dur)
WoO 78 Семь вариаций для фортепиано на тему английской песни “God save the King” (C-dur)
WoO 79 Пять вариаций для фортепиано на тему английской песни “Rule Britannia” (D-dur)
WoO 80 Тридцать две вариации для фортепиано на собственную тему (c-moll)
WoO 81 Аллеманда для фортепиано (A-dur)
WoO 82 Менуэт для фортепиано (Es-dur)
WoO 83 Шесть экосезов для фортепиано (Es-dur)
WoO 84 Вальс для фортепиано (Es-dur)
WoO 85 Вальс для фортепиано (D-dur)
WoO 86 Экосез для фортепиано (Es-dur)

- WoO 87 Кантата на смерть императора Иосифа II для солистов, хора и оркестра
- WoO 88 Кантата в честь восшествия на императорский престол Леопольда II для солистов, хора и оркестра
- WoO 89 Ария для баса с оркестром «Соблазн поцелуя» на стихи неизвестного автора (“Prüfung des Küssens”)
- WoO 90 Ария для баса с оркестром «С девчонками смеяться» на стихи И.В.Гёте (“Mit Mädchen sich vertragen”)
- WoO 91 Две вставные арии для тенора или сопрано с оркестром к зингшпилю И.Умлауфа «Прекрасная башмачница»
- WoO 92 Сцена и ария для сопрано с оркестром «Первая любовь» (“Primo amore”)
- WoO 92a Сцена и ария для сопрано со струнным оркестром «Нет, не тревожься» на стихи П.Метастазियो (“No, non turbati”)
- WoO 93 Дуэт для сопрано и тенора с оркестром «В дни твоего счастья» на стихи П.Метастазियो (“Nei giorni tuoi felici”)
- WoO 94 «Германия» (“Germania”), песня для баса с хором и оркестром к зингшпилю Ф.Трейчке «Доброе известие»
- WoO 95 «Хор в честь князей-союзников» для хора с оркестром на стихи К.Бернарда
- WoO 96 Музыка к драме Ф.Дункера «Леонора Прохазка»
- WoO 97 Песня для баса с оркестром «Свершилось» (“Es ist vollbracht”) – заключительный номер к зингшпилю Ф.Трейчке «Триумфальная арка»
- WoO 98 Хор для праздничного представления К.Майзля «Освящение дома»
- WoO 99 Дуэты, терцеты и квартеты на итальянские тексты (преимущественно П.Метастазियो) для пения с фортепиано
- WoO 100 Музыкальная шутка для трех певцов с хором «Хвала толстяку» (“Lob auf den Dicken”)
- WoO 101 Музыкальная шутка «Граф, граф, милый граф» (“Graf, Graf, liebster Graf”)
- WoO 102 «Прощальная песня» для трех мужских голосов на стихи И. фон Зейфрида (“Abschiedesang”)
- WoO 103 Маленькая кантата для четырех певцов и фортепиано «Праздничный тост» (“Un lieto brindisi”)
- WoO 104 «Песня монахов» для трех мужских голосов на стихи Ф.Шиллера из драмы «Вильгельм Телль» (“Gesang der Mönche”)
- WoO 105 «Свадебная песня» для тенора, хора и фортепиано на стихи А.Й.Штейна (“Hochzeitslied”)
- WoO 106 Кантата в честь Ф.Лобковица для сопрано, хора и фортепиано
- WoO 107 Песня «Образ девушки» на стихи неизвестного автора (“Schilderung eines Mädchens”)
- WoO 108 Песня «Младенцу» на стихи И.Дёринга (“An einen Säugling”)
- WoO 109 «Застольная песня» на стихи неизвестного автора (“Trinklied”)
- WoO 110 Песня «Элегия на смерть пуделя» на стихи неизвестного автора (“Elegie auf den Tod eines Pudels”)
- WoO 111 «Пуншевая песня» на стихи неизвестного автора (“Punschlied”)
- WoO 112 Песня «К Лауре» на стихи Ф. Маттиссона (“An Laura”)
- WoO 113 Песня «Жалоба» на стихи Л.Хёльти (“Die Klage”)
- WoO 114 Песня «Монолог» на стихи И.В.Л. Глейма (“Selbstgespräch”)
- WoO 115 Песня «К Минне» на стихи неизвестного автора (“An Minna”)
- WoO 116 Песня «Дни мои влекутся» на стихи Ж.-Ж.Руссо (“Que le temps me dure”)
- WoO 117 Песня «Свободный человек» на стихи Г.К.Пфёффеля (“Der freie Mann”)
- WoO 118 Песни «Вздых нелюбимого» и «Взаимная любовь» на стихи Г.А.Бюргера

- (“Seufzer eines ungeliebten”, “Gegenliebe”)
WoO 119 Канцонетта «О милые рощи» на стихи П.Метастазии (“O care selve”)
WoO 120 Песня «В стремлении скрыть любви горенье» на стихи неизвестного автора (“Man strebt die Flamme zu verderben”)
WoO 121 «Прощальная песня венских граждан» на стихи Фридельберга (“Abschieds-
sang an Wiens Bürger”)
WoO 122 «Военная песня австрийцев» на стихи Фридельберга (“Kriegslied der Öster-
reicher”)
WoO 123 Песня «Нежная любовь» на стихи К.Ф.Херпозе (“Zärtliche Liebe”)
WoO 124 Песня «Прощание» на стихи П.Метастазии (“La partenza”)
WoO 125 Песня “La Tiranna” на стихи неизвестного автора
WoO 126 «Жертвенная песня» на стихи Ф. фон Маттиссона (“Opferlied”)
WoO 127 Песня «Новая любовь, новая жизнь» на стихи И.В.Гёте (“Neue Liebe, neues
Leben”), первый вариант (см. Op. 75 № 2)
WoO 128 Песня «Радость любви» на стихи неизвестного автора (“Plaisir d’aimer”)
WoO 129 Песня «Крик перепела» на стихи Ф. Заутера (“Der Wachtelschlag”)
WoO 130 Песня «Помни обо мне» на текст неизвестного автора (“Gedenke mein”)
WoO 131 «Лесной царь», эскиз песни на стихи И.В.Гёте (“Erlkönig”), обработка
Р.Беккера
WoO 132 Песня «Когда любимая захотела расстаться» на стихи С. фон Брейнинга (“Als
die Geliebte sich trennen wollte”)
WoO 133 Ариетта «Под этим камнем могильным» на стихи Дж.Карпани (“In questa
tomba oscura”)
WoO 134 «Томление»: четыре песни на одно стихотворение И.В.Гёте (“Sehnsucht”)
WoO 135 Песня «Звучная жалоба» на стихи И.Г.Гердера (“Die laute Klage”)
WoO 136 Песня «Воспоминание» на стихи Ф. фон Маттиссона (“Andenken”)
WoO 137 «Песня издалека» на стихи К.Л. Рейссига (“Lied von der Ferne”)
WoO 138 Песня «Юноша на чужбине» на стихи К.Л.Рейссига (“Der Jüngling in der Frem-
de”)
WoO 139 Песня «Влюбленный» на стихи К.Л.Рейссига (“Der Liebende”)
WoO 140 Песня «К возлюбленной» на стихи Й.Л.Штолля (“An die Geliebte”)
WoO 141 «Песня соловья» на стихи И.Г.Гердера (“Der Gesang der Nachtigall”)
WoO 142 Песня «Дух барда» на стихи Ф.Р.Германна (“Der Bardengeist”)
WoO 143 Песня «Прощание воина» на стихи К.Л.Рейссига (“Des Kriegers Abschied”)
WoO 144 Песня «Меркенштейн» на стихи И.Б.Рупрехта (“Merkenstein”)
WoO 145 Песня «Тайна» на стихи И.Х.К. фон Вессенберга (“Das Geheimnis”)
WoO 146 Песня «Томление» на стихи К.Л.Рейссига (“Sehnsucht”)
WoO 147 Песня «Зов с горы» на стихи Ф.Трейчке (“Ruf vom Berge”)
WoO 148 Песня «Север или юг» на стихи К.Лаппе (“So oder so”)
WoO 149 Песня «Покорность судьбе» (или «Примиренность») на стихи П. фон
Хаутвица (“Resignation”)
WoO 150 «Вечерняя песня под звездным небом» на стихи Х.Гёбле (“Abendlied unterm
gestirnten Himmel”)
WoO 151 Песня (альбомная миниатюра) «Благородный человек» на слова И.В.Гёте
(“Der edle Mensch”)
WoO 152 Двадцать пять ирландских песен
WoO 153 Двадцать ирландских песен
WoO 154 Двенадцать ирландских песен
WoO 155 Двадцать шесть уэльских песен

- WoO 156 Двенадцать шотландских песен
WoO 157 Двенадцать различных народных песен
WoO 158 «Песни разных народов» („Lieder verschiedener Völker“)
WoO 159 Канон «В любви объятьях» на слова В.Ульцена (“Im Arm der Liebe”)
WoO 160 Два канона, на 3 и на 4 голоса
WoO 161 Канон «Вечно твой» (“Ewig dein”)
WoO 162 Канон «Та-та-та» (“Ta-ta-ta”)
WoO 163 Канон «Скорбь коротка» на слова Ф.Шиллера (“Kurz ist der Schmerz”)
WoO 164 Канон «Дружба – вот источник счастья» (“Freundschaft ist die Quelle”)
WoO 165 Канон «Счастья в Новый год» (“Glück zum neuen Jahr”)
WoO 166 Канон «Скорбь коротка» на слова Ф.Шиллера (“Kurz ist der Schmerz”)

WoO 167 Канон «Брахле, Линке» (“Brauchle, Linke”)
WoO 168 Два канона: «Молчание» и «Говори!» на стихи И.Г.Гердера (“Das Schweigen”, “Das Reden”)
WoO 169 Канон «Целую Вас» (“Ich küsse Sie”)
WoO 170 Канон «Искусство долго, жизнь коротка» на афоризм Гиппократы (“Ars longa”; C-dur)
WoO 171 Канон «Счастья и радости» (“Glück fehl Dir”)
WoO 172 Канон «Прошу, напиши мне гамму Es-dur» (“Ich bitt’ dich”)
WoO 173 Канон «Чёрт поberi вас, храни вас Бог!» (“Hol euch der Teufel”)
WoO 174 Канон «Верь и надейся» (“Glaube und Hoffe”)
WoO 175 Канон «Святой Пётр был скалой!» (“Sankt Petrus war ein Fels!”)
WoO 176 Канон «Счастья в Новый год» (“Glück zum neuen Jahr”)
WoO 177 Канон «Славный магистрат» (“Bester Magistrat”)
WoO 178 Канон «Синьор аббат» (“Signor Abate”)
WoO 179 Канон «Вашему императорскому высочеству» (“Seiner kaiserlichen Hoheit”)
WoO 180 Канон «Гофман, не будь придворным» (“Hoffmann, sei ja kein Hofmann”)
WoO 181 Три канона
WoO 182 Канон «О Тобиас» (“O Tobias”)
WoO 183 Канон «Славный мой граф глуп как баран» (“Bester Herr Graf, sie sinf ein Schaf”)
WoO 184 Канон «Фальстафушка, дозволять тебя увидеть» (“Falstafferel, lass dich sehen”)
WoO 185 Канон «Благородный человек» на стихи И.В.Гёте (“Edel sei der Mensch”)
WoO 186 Канон «Тебя лишь чту я» на стихи П.Метастазия (“Te solo adoro”)
WoO 187 Канон «Покружись!» (“Schwencke dich!”)
WoO 188 Канон «Бог – твердыня и оплот» (“Gott ist eine feste Burg”)
WoO 189 Канон «Доктор, смерть гоните прочь» (“Doktor, sperrt das Tor dem Tod”)
WoO 190 Канон «Я здесь был» (“Ich war hier”)
WoO 191 Канон «Прохладный, не тёпленький» (“Kühl nicht lau”)
WoO 192 Канон «Искусство долго, жизнь коротка» на афоризм Гиппократы (“Ars longa”; F-dur)
WoO 193 Канон «Искусство долго, жизнь коротка» на афоризм Гиппократы (“Ars longa”; C-dur)
WoO 194 Канон «Коль не вратами, чрез стены» (“Si non per portas”)
WoO 195 Канон «Радуйся жизни» на слова И.М.Устери (“Freu dich des Lebens”)
WoO 196 Канон «Так нужно!» (“Es muss sein”)
WoO 197 Канон «Вот опус мой» (“Das ist das Werk”)
WoO 198 Канон «Все мы ошибаемся» (“Wir irren allesamt”)

- WoO 199 Музыкальный афоризм «Я знатный господин» (“Ich bin der Herr von zu”)
WoO 200 Песня (миниатюра) «Надежда» на стихи К.А.Тидге (“O Hoffnung”)
WoO 201 Музыкальный афоризм «Я готов» (“Ich bin bereit”)
WoO 202 Музыкальный афоризм «Прекрасного и доброго» (“Das schöne yum Guten”; F-dur)
WoO 203 Музыкальный афоризм «Прекрасного и доброго» (“Das schöne yum Guten”; A-dur)
WoO 204 Музыкальная шутка «Холцы так играет квартеты» (“Holz, Holz geigt die Quartette so”)
WoO 205 Нотные афоризмы и шутки из писем (a-k)

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗ КАТАЛОГА В.ХЕССА

- Hess 12 Концерт для гобоя с оркестром (F-dur)
Hess 13 Романс для фортепиано, флейты и фагота (e-moll)
Hess 29 Прелюдия и fuga для двух скрипок и виолончели (e-moll)
Hess 30 Прелюдия и fuga для двух скрипок и виолончели (F-dur)
Hess 31 Прелюдия и fuga для двух скрипок и виолончели (C-dur)
Hess 35 Фрагмент фуги И.С.Баха h-moll из ХТК II, переложение для струнного квартета
Hess 36 Fuga из увертюры к оратории Г.Ф.Генделя «Соломон» для струнного квартета
Hess 38 Fuga И.С.Баха b-moll из ХТК I, переложение для струнного квинтета
Hess 115 Опера «Огонь Весты» на либретто Э.Шиканедера (Vestas Feuer), фрагменты
Hess 149 Эскизы песни «Неистовая любовь» на стихи И.В.Гёте (“Rastlose Liebe”)
Hess 150 Эскизы песни «Полевая розочка» на стихи И.В.Гёте (“Heidenröslein”)
Hess 233 Триста упражнений в простом контрапункте (по заданиям Й.Гайдна)
Hess 234 Сто двадцать пять упражнений в контрапункте строгого стиля (по заданиям И.Г.Альбрехтсбергера)
Hess 235 Двадцать шесть упражнений в свободном контрапункте (по заданиям И.Г.Альбрехтсбергера)
Hess 236 Восемнадцать двухголосных фуг (по заданиям И.Г.Альбрехтсбергера)
Hess 237 Семь трехголосных фуг (по заданиям И.Г.Альбрехтсбергера)
Hess 238 Девять четырехголосных фуг (по заданиям И.Г.Альбрехтсбергера)
Hess 239 Три четырехголосные хоральные фуги (по заданиям И.Г.Альбрехтсбергера)
Hess 240 Четыре упражнения в двойном контрапункте октавы
Hess 241 Двадцать четыре упражнения в двойном контрапункте октавы и терции
Hess 242 Шесть упражнений в двойном контрапункте октавы и квинты
Hess 243 Пять двойных четырехголосных фуг в двойном контрапункте
Hess 244 Две тройных четырехголосных фуги

НЕЗАКОНЧЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ ЗАМЫСЛЫ

- Десятая симфония (c-moll)
Концерт для гобоя с оркестром (F-dur), см. Hess 12
Концерт для фортепиано с оркестром № 6 (D-dur)
Месса (cis-moll)
Опера «Бахус» (“Bachus”)

Опера «Брадаманта» (“Bradamante”) на либретто Г.Й. фон Коллина

Опера «Возвращение Улисса» (“Ulisses Wiederkehr”) на либретто Т.Кёрнера

Опера «Макбет» (“Macbeth”) на либретто Г.Й. фон Коллина

Опера «Прекрасная Мелузина» (“Die schöne Melusine”) на либретто Ф.Грильпарцера

Опера «Фауст» (“Faust”)

Оратория «Победа креста» (“Sieg des Kreuzes”) на текст К.Й.Бернарда

Оратория «Саул» (“Saul”) на текст К.Куффнера

Реквием

Соната для фортепиано в 4 руки (F-dur)

Струнный квинтет (C-dur), см. также WoO 62

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели f-moll

Увертюра на имя BACH (B-dur)

Указатель имён

Аббадо (Abbado) Клаудио
Аберкромби (Abercrombie) Ральф, генерал
Аберт (Abert) Герман
Абрантес д' (Abrantes) Лаура, маркиза, супруга маршала Жюно
Август (Augustus) Гай Юлий Цезарь Октавиан
Агрикола (Agricola) Иоганн Фридрих
Адамбергер (Adamberger) Антония, в замужестве фон Арнет
Адамбергер (Adamberger) Генрих Валентин
Адан (Adam) Адольф
Аксаков Константин Александрович
Аксман (Axmann) Гермина, урожденная ван Бетховен
Александр I Павлович, император
Александр Македонский, царь
Александра Павловна, великая княгиня
Альба (Alba) Фернандо Альварес де Толедо, герцог
Альбер (Albert) Эжен д'
Альбрехтсбергер (Albrechtsberger) Иоганн Георг
Альшванг Арнольд Александрович
Алябьев Александр Александрович
Андерсон (Anderson) Эмили
Анна Иоанновна, императрица
Аншютц (Anschütz) Генрих
Апеллес (Apelles)
Ариосто (Ariosto) Лодовико
Аристотель (Aristoteles)
Арминий, или Герман (Arminius, Hermann)

Арн (Arne) Томас Огастен
Арним (Arnim) Ахим фон
Арнольд (Arnold) Самуэль
Арнонкур (Harnoncourt) Николаус
Арнштейн (Arnstein) Натан фон, барон
Арнштейн (Arnstein) Фанни фон
Артариа (Artaria) Матиас
Артариа и К (Aratria & C°), издательство
Асафьев Борис Владимирович
Атеней, или Афиней (Atheneos)
Ауэр (Auer) Леопольд Семёнович
Байрон (Byron) Джордж
Балакирев Милий Алексеевич
Балльштедт (Ballstaedt) Александр
Бальзак (Balzac) Оноре де
Банкьеры (Banchieri) Адриано
Бар (Bar) Герман
Барсова Инна Алексеевна
Баташов Константин Константинович
Батюшков Константин Николаевич
Баумгартен (Baumgarten) Себастьян
Бауэрнфельд (Bauernfeld) Эдуард фон
Бах (Bach) Иоганн Кристиан
Бах (Bach) Иоганн Себастьян
Бах (Bach) Карл Филипп Эмануэль
Бек (Beck) Дагмар
Беккер (Becker) Пауль
Беккер (Becker) Рейнхольд
Белинский Виссарион Григорьевич
Беллини (Bellini) Винченцо
Белоусов Алексей Иванович
Бём (Böhm) Йозеф Михаэль
Бенш (Baensch) Отто

Берг (Berg) Альбан
 Берге (Berge) Рудольф фом
 Бёрд (Bird) Уильям
 Беренс (Behrens) Хильдегард
 Берио (Berio) Лючано
 Берков Виктор Осипович
 Берлиоз (Berlioz) Гектор
 Бернадотт (Bernadotte) Жан Батист
 Жюль, см. также Карл XIV Юхан
 Бернард (Bernard) Карл Йозеф
 Бёрни (Burney) Чарльз
 Бёрнс (Burns) Роберт
 Бертолини (Bertolini) Йозеф
 Бертон (Berton) Анри
 Бертран (Bertrand) Анри Грасьен, граф
 Берфорд Татьяна Валерьевна
 Бёрчелл (Burchall) Роберт
 Берченко Роман Эдуардович
 Бессмертная возлюбленная
 Бетховен (Beethoven) Анна Мария, сестра
 Бетховен (Beethoven) Иоганн ван, отец
 Бетховен (Beethoven) Иоганн Николаус ван, брат
 Бетховен (Beethoven) Иоганна ван, урожденная Рейс
 Бетховен (Beethoven) Карл ван, племянник
 Бетховен (Beethoven) Карл Каспар Антон ван, брат
 Бетховен (Beethoven) Карл Юлиус Мария, внук племянника
 Бетховен (Beethoven) Каролина ван, урожденная Наске, жена племянника
 Бетховен (Beethoven) Людвиг ван, дед
 Бетховен (Beethoven) Людвиг Иоганн, сын племянника
 Бетховен (Beethoven) Людвиг Мария ван, брат
 Бетховен (Beethoven) Мария Йозефа ван, урожденная Поль
 Бетховен (Beethoven) Мария Магдалена ван, в первом браке Лейм, урож-

денная Кеверих
 Бетховен (Beethoven) Мария Маргарета, сестра
 Бетховен (Beethoven) Мария, урожденная Нитше
 Бетховен (Beethoven) Тереза ван, урожденная Обермайер, жена брата Иоганна
 Бетховен (Beethoven) Франц Георг, брат
 Биба (Biba) Отто
 Биго (Bigot) Мария
 Биго (Bigot) Пауль
 Бири (Bierey) Готлоб Бенедикт
 Биркеншток (Birkenstock) Иоганн Мельхиор фон
 Бирнбаум (Birnbäum) Генрих
 Бирон Екатерина Карловна, в замужестве Виельгорская
 Бирон Луиза Карловна, в замужестве Виельгорская
 Бисмарк (Bismarck) Отто фон
 Бишоф (Bischoff) Людвиг
 Блок Александр Александрович
 Бобровский Виктор Петрович
 Бойто (Boito) Арриго
 Боккерини (Boccherini) Джованни Гаспаро
 Боккерини (Boccherini) Луиджи
 Бомарше (Beaumarchais) Пьер Карон де
 Бонапарт (Bonaparte) Жером
 Бонапарт (Bonaparte) Жозеф
 Бонапарт (Bonaparte) Жозефина, в первом браке Богарне
 Бонапарт (Bonaparte) Наполеон
 Борд (Bord) де ла, Жозеф-Франсуа
 Боссюэ (Bossuet) Жак
 Ботштибер (Botstieber) Гуго
 Боэций (Boetius) Манлий Северин
 Бранденбург (Brandenburg) Зигхард
 Браудо Исай Александрович
 Браун (Braun) Петер фон, барон
 Браунайс (Brauneis) Вальтер
 Браунхофер (Braunhofer) Антон

Браухле (Brauchle) Йозеф Ксавер
Брежнева Ирина Вячеславовна
Брейнинг (Breuning) Герхард фон
Брейнинг (Breuning) Стефан фон
Брейнинг (Breuning) Юлия фон,
урожденная фон Феринг
Брейнинг (Breuning), семья
Брейткопф (Breitkopf) Кристоф Гот-
лоб
Брентано (Brentano) Карл Йозеф
Брентано (Brentano) Клеменс
Брентано (Brentano) Максимилиана,
урожденная Ла Рош
Брентано (Brentano) Максимилиана,
в замужестве фон Плиттерсдорф
Брентано (Brentano) Франц
Брентано (Brentano), Антония
Брентано (Brentano), в замужестве
фон Арним (Arnim), Беттина (Элиза-
бет)
Брентано (Brentano), семья
Бриттен (Britten) Бенджамен
Бродвуд (Broadwood), также «Джон
Бродвуд и сыновья», фирма
Бродвуд (Broadwood) Томас
Броун (Browne), Анна Маргарета
(Аннета)
Броун (Browne), Броун-Камус, Иван
Юрьевич
Брох (Broch) Герман
Броше (Brosche) Гюнтер
Брукнер (Bruckner) Антон
Брунsvик (Brunswick) Анна Барбара
фон, графиня, урожденная баронесса
фон Зееберг
Брунsvик (Brunswick) Тереза фон,
графиня
Брунsvик (Brunswick) Франц фон,
граф
Брунsvик (Brunswick) Шарлотта фон,
в замужестве графиня Телеки
Брунsvик (Brunswick), семья
Брут (Brutus) Марк Юний
Брюллов Карл Павлович
Брюль (Brühl) Карл Фридрих Мориц

Пауль фон, граф
Буальдьё (Boieldieu) Франсуа Адриен
Бузони (Busoni) Ферруччо
Буйи (Bouilly) Жан Никола
Бурбоны (Bourbon), династия фран-
цузских королей
Буркхардт (Burkhardt) Якоб
Буххольц (Buchholz) Мария
Бьямонти (Biamonti) Джованни
Бюлов (Bülow) Ганс фон
Бюргер (Bürger) Гофрид Август

Ваврух (Wawruch) Андреас Игнац
Ваврух (Wawruch) Йозефа, урожд.
Хильденбрандт
Вагнер (Wagner) Виланд
Вагнер (Wagner) Манфред
Вагнер (Wagner) Рихард
Вайдман Полина Ефимовна
Вайзер (Weiser) Антон
Вайсс (Weiss) Франц
Ваксель Платон Львович
Вальзегг цу Штуппах (Walsegg zu
Stuppach) Франц, граф
Вальдмюллер (Waldmüller) Ферди-
нанд
Вальдштейн (Waldstein) Фердинанд
фон, граф
Вальман (Waldmann) Амалия
Вальтер (Walther) Антон
Варез (Varèse) Эдгар
Варнхаген фон Энзе (Varnhagen von
Ense), Карл Август
Варнхаген фон Энзе (Varnhagen von
Ense), Рахель, урожденная Левин
Васина-Гроссман Вера Андреевна
Ватто (Vatteau) Антуан
Вебер (Weber) Бернхард Ансельм
Вебер (Weber) Йозефа, в первом бра-
ке Хофер, во втором Майр
Вебер (Weber) Карл Мария фон
Вебер (Weber) Якоб Готфрид
Веберн (Webern) Антон фон
Вегелер (Weleger) Франц Герхард
Вейгль (Weigl) Йозеф

Вейдингер (Weidinger) Каролина,
 урожденная ван Бетховен
 Вейдингер (Weidinger) Франц
 Вейнмюллер (Weinmüller) Карл
 Фридрих Клеменс
 Веллингтон (Wellington), герцог, Ар-
 тур Уэлсли
 Вендт (Wendt) Амадеус
 Вергилия (Vergilia)
 Верде (Werde) Мари
 Веринг (Vering) – см. Феринг
 Вернер (Werner) Захария, Цахариас
 Верстовский Александр Николаевич
 Вестерхолт-Гизенберг
 Вивальди (Vivaldi) Антонио
 Вивенот (Vivenot) Доминик
 Вигано (Vigano) Мария Эстер, урож-
 денная Боккерини
 Вигано (Vigano) Онорато
 Вигано (Vigano) Сальваторе
 Виельгорский Александр Юрьевич
 Виельгорский Георгий Юрьевич
 Виельгорский Иосиф Юрьевич
 Виельгорский Матвей Юрьевич
 Виельгорский Михаил Юрьевич
 Виллемер (Willemer) Марианна фон
 Вильгельм (Wilhelm) I, курфюрст
 Вестфалии
 Вильгельм Оранский (Willem van
 Oranje)
 Вильд (Wild) Франц
 Винтер (Winter) Петер фон
 Винтер (Winter) Роберт
 Виотти (Viotti) Джованни Баттиста
 Витт (Witt) Фридрих
 Вичентино (Vicentino) Никколо
 Волумния (Volumnia)
 Вольтер (Voltaire) Франсуа-Мари
 Аруэ
 Вольф (Wolf) Хуго
 Вольфмайер (Wolffmaier) Иоганн Не-
 помук
 Вольф-Меттерних (Wolf-Metternich)
 Фелица, графиня
 Враницкий (Wranitzky) Антон

Враницкий (Wranitzky) Пауль
 Вэнер (Wähner) Фридрих
 Вюрт (Würth) фон, венский банкир
 Вязкова Елена Васильевна
 Гаво (Gaveau) Пьер
 Гайдн (Haydn) Михаэль
 Гайдн (Haydn) Франц Йозеф
 Галленберг (Gallenberg) Венцель Ро-
 берт, граф
 Галь (Gal) Ганс
 Гамеппа (Gamerra) Джованни ди
 Ганнибал (Hannibal)
 Гардинер (Gardiner) Джон Эллиот
 Гарнерен (Garnerin) Элиза
 Гассман (Gassmann) Тереза, в заму-
 жестве Розенбаум
 Гассман (Gassmann) Флориан Лео-
 польд
 Гасснер (Gassner) Фердинанд Симон
 Гвидо Аретинский (Guido d'Arezzo)
 Гвиччарди (Guicciardi) Джульетта
 (Юлия), графиня, в замужестве гра-
 финя Галленберг
 Гвиччарди (Guicciardi) Сусанна, гра-
 финя, урожденная графиня Брунсвик
 Гебауэр (Gebauer) Франц Ксавер
 Гёбле (Goeble) Генрих
 Геллерт (Gellert) Кристиан Фюрхте-
 готт
 Гёльдерлин (Hölderlin) Фридрих
 Гендель (Händel) Георг Фридрих
 Георг III (George), король Англии
 Георг IV (George), король Англии
 Георге (George) Стефан
 Гербер (Gerber) Эрнст Людвиг
 Гердер (Herder) Иоганн Готфрид
 Герре (Herre) Грита
 Гертель (Härtel) Готфрид Кристоф
 Герхард (Gerhard) Вильгельм
 Герцман Евгений Владимирович
 Гершкович Филипп Моисеевич
 Гесслер (Haessler) Иоганн Вильгельм
 Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг фон
 Гинзбург Лев Семенович

- Гиппократ (Hippokrates)
Гировец (Gyrovetz) Адальберт
Гитлер (Hitler) Адольф
Глинка Михаил Иванович
Гойя (Goya) Франсиско
Голицын Александр Николаевич (министр)
Голицын Дмитрий Владимирович
Голицын Николай Борисович
Голицын Николай Николаевич
Голицын Юрий Николаевич
Голицыны, княжеский род
Гольденвейзер Александр Борисович
Гольдшмидт (Goldschmidt) Гарри
Гольц (Goltz) Виктория, графиня
Гомер (Homeros)
Гонзага (Gonzaga), герцогский род в Мантуе
Гораций (Horatius) Квинт Гортензий Флакк
Горяйнов Юлий Семёнович
Госсек (Gossec) Франсуа Жозеф
Гофман (Hoffmann) Эрнст Амадей
Теодор
Гофмейстер (Hoffmeister) Франц Антон
Гош, Ош (Hoche) Луи Лазар
Граун (Graun) Карл Генрих
Гретри (Gretry) Андре Модест Эрнст
Греффер (Gräffer) Антон
Григ (Grieg) Эдвард
Григорович Нина Николаевна
Гризингер (Griesinger) Георг Август фон
Грильпарцер (Grillparzer) Марианна, урожденная Зонлейтнер
Грильпарцер (Grillparzer) Франц
Гримм (Grimm), Якоб и Вильгельм, братья
Гроув (Grove) Джордж
Грубер Роман Ильич
Губайдулина София Асгатовна
Гуммель (Hummel) Иоганн Непомук
Гуммель (Hummel) Элиза
Гюльке (Gülke) Петер
Гюндероде (Günderode) Каролина фон
Д' Арк (D'Arc) Жанна
Да Понте (Da Ponte) Лоренцо
Давид (David) Жан-Луи
Даво (Davaux) Жан-Франсуа
Далейрак (Dalayrac) Никола
Дальхауз (Dahlhaus) Карл
Данте (Dante) Алигьери
Дворжак (Dvořák) Антонин
Дебюсси (Debussy) Клод Ашиль
Дегтярев Степан Аникиевич
Дейм (Deym) Жозефина фон, урожденная Брунsvик, во втором браке Штакельберг
Дейм (Deym) Йозеф фон, граф
Дейтерс (Deiters) Герман
Деммер (Demmer) Йозеф
Денисов Эдисон Васильевич
Державин Гавриил Романович
Дёринг (Döring) Йозеф фон
Джан Галеаццо – см. Сфорца
Джандер (Jander) Оуэн
Джаннатасио дель Рио (Giannatasio del Rio) Анна, в замужестве Шмерлинг
Джаннатасио дель Рио (Giannatasio del Rio) Каэтан
Джаннатасио дель Рио (Giannatasio del Rio) Фанни
Джезуальдо (Gesualdo) Карло, князь Венозы
Джонс (Jones) Гвинет
Джонс (Jones) Дэвид Уин
Джонс (Jones) Уильям
Джонсон (Johnson) Дуглас
Джулиани (Giuliani) Мауро
Диабелли (Diabelli) Антонио (Антон)
Дидро (Diderot) Дени
Дис (Dies) Альберт
Диттерсдорф (Dittersdorf), Карл Диттерс фон
Дмитриев Иван Иванович
Долецалек (Dolezalek) Иоганн Эма-

нуэль
 Доменеч (Domenech) Мария Агости-
 на
 Достоевский Федор Михайлович
 Драгонетти (Dragonetti) Доменико
 Драйден (Dryden) Джон
 Дресслер (Dressler) Эрнст Кристоф
 Друскин Михаил Семенович
 Дурова Надежда Андреевна
 Дуссек, Дусик, Дюссек (Dussek) Ян
 Ладислав

Ейтелес (Jeitteles) Алоиз
 Екатерина Алексеевна (II, Великая),
 императрица
 Елизавета Алексеевна, императрица
 Елизавета Петровна, императрица
 Ерохин Валерий Алексеевич

Женгене (Ginguené) Пьер Луи
 Жозефина, императрица — см. Бона-
 парт, Жозефина
 Жуковский Василий Андреевич
 Жюно (Junot) Жан Андош, герцог
 д'Абрантес

Зааль (Saal) Игнац
 Зайпельт (Seipelt) Йозеф
 Зали (Sali), полное имя – Розалия
 Зандгрубер (Sandgruber) Роман
 Заутер (Sauter) Самуэль Фридрих
 Зауэр и Лейдесдорф (Sauer & Leides-
 dorf), издательство
 Зебальд (Sebald) Амалия, в замужест-
 ве Краузе
 Зейдлер (Seidler) Карл Август
 Зейме (Seume) Иоганн Готфрид
 Зейфрид (Seyfried) Игнац фон, кавалер
 Зеленка (Zelenka) Ян Дисмас
 Зелинска, Цилинска (Zielinska) Генри-
 етта фон, графиня
 Зенн (Senn) Иоганн
 Зехтер (Sechter) Симон
 Зибони (Siboni) Джузеппе

Зильберман (Silbermann) Готфрид
 Зимрок (Simrock) Николаус
 Зимрок (Simrock) Петер Йозеф, сын
 Н.Зимрока
 Зонлейтнер (Sonnleitner) Йозеф фон
 Зонлейтнер (Sonnleitner) Леопольд
 фон
 Зонненфельс (Sonnenfels) Йозеф фон
 Зульцер (Sulzer) Иоганн Георг
 Зюсмайр (Süssmayr) Франц Ксавер

Иванов Вячеслав Иванович
 Иванов Николай Козьмич
 Иванов-Борецкий Михаил Владими-
 рович
 Изабелла (Isabella) Арагонская, суп-
 руга Дж. Г. Сфорца
 Изуар (Isouard) Никола
 Иоганн (Johann), эрцгерцог
 Иосиф (Joseph) II, император
 Иосиф (Joseph), эргерцог, палатин
 Венгрии
 Йенгер (Jenger) Иоганн Баптист

Кавальери (Cavalieri) Катарина
 Кавос (Cavos) Катерино Андреевич
 Каган (Kagan) Сюзан
 Кагель (Kagel) Маурицио
 Каденбах (Cadenbach) Райнер
 Кайзер (Kayser) Филипп Кристоф
 Калидаса (Kalidasa)
 Калишер (Kalischer) Альфред
 Кальдара (Caldara) Антонио
 Камилл (Camillus) Марк Фурий
 Кампра (Campra) Андре
 Канка (Kanka) Иоганн Непомук
 Канне (Kanne) Август Фридрих
 Кант (Kant) Иммануил
 Капп (Kapp) Юлиус
 Каппи (Cappi) Пьетро
 Карамзин Николай Михайлович
 Караян (Karajan) Герберт фон
 Карбузицкий (Karbusicky) Владимир
 Карл (Charles) VIII, король Франции
 Карл Август (Carl August), великий

герцог Саксен-Веймар-Эйзенахский
Карл XIV Юхан (Karl XIV Johan), король Швеции, см. также Бернадотт
Карл Великий (Carolus Magnus)
Карл-Людвиг-Иоганн (Carl Ludwig Johann), эрцгерцог
Кароли фон Наги-Кароли (Karoly von Nagy-Karoly) Йозеф, князь
Карпани (Carpani) Джузеппе
Кассиодор (Cassiodorus) Флавий
Магн Аврелий
Кастелли (Castelli) Игнац фон
Кастнер (Kastner) Эмерих
Катилина (Catilina) Луций Сергей
Катон (Cato) Марк Порций Младший, Утический
Кауэр (Kauer) Фердинанд
Кац Борис Александрович
Кванц (Quantz) Йозеф Иоахим
Квинтилиан (Quintilianus) Аристид
Квинтилиан (Quintilianus) Марк Фабий
Кёлер (Köhler) Карл-Хайнц
Керман (Kerman) Джозеф
Кёрнер (Körner) Карл Теодор
Кёрнер (Körner) Кристиан Готфрид
Керст (Kerst) Фридрих
Керубини (Cherubini) Луиджи
Кёхель (Köchel) Людвиг фон, кавалер
Кизов (Kiesow) Элизабет Иоганна фон, в замужестве Бернхард
Килицки (Kilitzky) Жозефина, в замужестве Шульце
Кильмансег (Kielmanseag) Шарлотта Августа фон, графиня
Киндерман (Kinderman) Уильям
Кинская (Kinsky) Каролина Мария Шарлотта, княгиня, урожденная фон Керпен
Кинская (Kinsky) Каролина, княгиня
Кинский (Kinsky) Георг
Кинский (Kinsky) Фердинанд, князь
Киркендейл (Kirkendale) Уоррен
Кирнбергер (Kirnberger) Иоганн Филипп

Кирхер (Kircher) Афанасий
Клари (Clary) Дезире, в замужестве Бернадотт
Клейн (Klein) Рудольф
Клейст (Kleist) Генрих фон
Клемент (Clement) Франц
Клемперер (Klemperer) Отто
Климовицкий Аркадий Иосифович
Кнехт (Knecht) Юстин Генрих
Кобург-Заальфельд (Koburg-Saalfeld)
Йозиас фон, генерал
Кожелух (Kozeluch) Леопольд
Коллин (Kollin) Генрих фон
Коллин (Kollin) Матиас фон
Коллман (Kollmann) Август Фридрих
Конен Валентина Джозефовна
Конольд (Konold) Вульф
Константин (Constantinus) Великий, император
Корганов Василий Дмитриевич
Корелли (Corelli) Арканджело
Кориолан (Coriolanus) Гай Марций
Корто (Cortot) Альфред
Кох (Koch) Генрих Кристоф
Коцебу (Kotzebue) Август фон
Крамер (Cramer) Джон /Иоганн Баптист/
Крамер (Kramer) Ричард
Крамолини (Cramolini) Людвиг
Крамолини (Cramolini), фрау
Кранц (Cranz) Август Генрих
Краузе (Krause) Людвиг
Крауклис Георгий Вильгельмович
Крафт (Kraft) Антон, Антонин
Крафт (Kraft) Николаус, сын А.Крафта
Кребиль (Krehbiel) Эдвард
Крейцер (Kreuzer) Конрадин
Крейцер (Kreuzer) Родольф
Кремлев Юрий Александрович
Крен (Kren) Михаэль
Кризандер (Chrysander) Карл Фридрих
Кристиана Эберхардина (Christiane Eberhardine), королева Польши и

курфюрстина Саксонии
 Кристофори (Cristofori) Бартоломео
 Кронес (Krones) Хартмут
 Кропфингер (Kropfinger) Клаус
 Кросс (Kross) Зигмунд
 Крумпхольц (Krumpholz) Венцель
 Крыстева Нева
 Крюгер (Krüger) Фредерика
 Кук (Cook) Николас
 Кукольник Нестор Васильевич
 Кунау (Kuhnau) Иоганн
 Купер (Cooper) Мартин
 Купер (Cooper) Барри, англ. музыковед
 Куперен (Couperin) Франсуа
 Куракин Алексей Борисович, князь
 Кусовников М.С.
 Куссмауль (Kussmaul) Адольф
 Куффнер (Kuffner) Кристоф
 Кухач (Kuhač) Франьо Ксавер
 Кэри (Carey) Гэмфри
 Кюнель (Kühnel) Август
 Кюстер (Küster) Конрад
 Кютен (Küthen) Ханс-Вернер

 Ла Борд, Лаборд (La Borde) Жан-Бенджамен де
 Ла Мара (La Mara) — см. Липсиус
 Ла Рош (La Roche) Софи фон
 Лаблаш (Lablache) Луиджи
 Лавровская Елизавета Андреевна
 Лампи (Lampi) Иоганн Баптист
 Ланг (Lang) Пол Генри
 Ланг (Lang) Регина, урожденная Хитцельбергер
 Ланге (Lange) Алоизия, урожденная Вебер
 Ланге (Lange) Йозеф
 Лангзам (Langsam) Вальтер Консуэло
 Ландини (Landini), Ландино, Франческо
 Ланн (Lannes) Жан, герцог де Монтебелло
 Ланнуа (Lannois) Эдуард барон фон
 Лаплас (Laplace) Пьер Симон

Ларкин (Larkin) Эдвард
 Ларсен (Larsen) Йенс Петер
 Лаудон (Laudon) Гидеон фон
 Лахнер (Lachner) Франц
 Левин (Levin), Рахиль Антония Фредерика, в замужестве Варнхаген фон Энзе
 Левинсон Лия Моисеевна
 Лей (Ley) Стефан
 Лейдесдорф (Leidesdorf) Макс Йозеф
 Лейтцман (Leitzmann) Альберт
 Ленин Владимир Ильич
 Ленхофф (Lehnhoff) Николаус, режиссер
 Ленц (Lenz) Вильгельм фон (Василий Федорович)
 Лерер (Lehrer) Чарльз Джозеф
 Лермонтов Михаил Юрьевич
 Лессинг (Lessing) Готхольд Эфраим
 Лесюэр (Lesuër) Франсуа
 Лёш (Loesch) Хайнц фон
 Лигети (Ligety) Дьёрдь
 Линдтберг (Lindtberg) Леопольд
 Липавский (Lipawsky) Йозеф
 Липиньский Кароль (Карл)
 Липман (Lippmann) Фридрих
 Липсиус (Lipsius) Ида Мария, псевдоним — Ла Мара
 Лист (Liszt) Ференц
 Литров (Littrow) Йозеф
 Лихновская (Lichnovsky) Генриетта, княгиня
 Лихновская (Lichnovsky) Йозефа, графиня, урожденная Штуммер
 Лихновская (Lichnovsky) Мария Анна, графиня, урожденная графиня Карамелли
 Лихновская (Lichnovsky) Мария Кристина, княгиня, урожденная графиня Тун
 Лихновский (Lichnovsky) Карл, князь
 Лихновский (Lichnovsky) Мориц, граф
 Лихновский (Lichnovsky) Эдуард Мария, князь

Лихтенштейн (Liechtenstein) Жозефина (Йозефина) София фон, княгиня
Лихтенштейн (Liechtenstein) Йозеф фон, князь
Лобачевский Николай Иванович
Локвуд (Lockwood) Льюис
Лосев Алексей Федорович
Луи Наполеон III (Louis Napoleon)
Луиза (Louise), королева Пруссии
Лукиан из Самосаты (Lucian)
Луначарский Анатолий Васильевич
Луцкер Павел Валерьевич
Львов Алексей Федорович
Львов Николай Александрович
Лэндон (Landon) Ховард Ч. Роббинс
Людвиг (Ludwig) Эмиль
Людвиг II (Ludwig), король Баварии
Людовик XVI (Louis), король Франции
Людовик XVIII (Louis), король Франции
Люлли (Lully) Жан-Батист
Люнинг (Lühning) Хельга
Люринг (Lühning) Анна

Мазур (Masur) Курт
Майер (Meier) Йозефа, урожденная Вебер, в первом браке Хофер
Майер (Meier) Фридрих Себастьян
Майзедер (Maiseder) Йозеф
Майсль (Meisl) Карл
Майков Аполлон Николаевич
Майр (Mayr) Джованни Симон
МакАрдль (MacArdle) Дональд
Макко (Массо) Александр
Максимилиан (Maximilian), эрцгерцог
Макферсон (Macpherson) Джеймс
Маланден (Malandain) Тьерри
Малер (Mahler) Густав
Мальфатти (Malfatti) фон Монтереджо, Иоганн
Мальфатти (Malfatti) фон Роренбах цу Децца, Анна, в замужестве баронесса фон Глейхенштейн

Мальфатти (Malfatti) фон Роренбах цу Децца, Тереза, в замужестве баронесса фон Дросдик
Мальфатти (Malfatti) фон Роренбах цу Децца, Якоб Фридрих
Ман Наталия Семёновна
Мандельштам Осип Эмильевич
Мансфельд (Mannsfeld) Иоганн Георг
Маргарита Пармская (Margaretha van Parma)
Маре (Marais) Марен
Мария Антуанетта (Marie Antoinette), королева Франции
Мария Каролина (Marie Caroline), королева Неаполя
Мария Клементина (Marie Clementine), эрцгерцогиня
Мария Кристина (Marie Christine), эрцгерцогиня
Мария Луиза (Marie Louise), эрцгерцогиня, супруга Наполеона Бонапарта
Мария Людовика Беатриче (Marie Ludovica Beatrice), императрица, третья супруга Франца I, урожденная д'Эсте
Мария Терезия Сицилийская (Marie Therese), императрица, вторая супруга Франца I
Мария Терезия (Maria Theresia), королева-императрица
Маркс (Marx) Адольф Бернгард
Маркс (Marx) Карл
Мартини (Martini) Джамбаттиста, падре
Массенкайль (Massenkeil) Гюнтер
Матвеева Елена Юрьевна
Маттезон (Mattheson) Иоганн
Маттиссон (Matthisson) Фридрих фон Махайм (Mahaim) Иван
Мегюль (Méhul) Этьен Никола
Медина (Medina) Мария, в замужестве Вигано
Медичи (Medici), герцогский род во Флоренции
Мёдль (Mödl) Марта

Мёзер (Möser) Карл
 Мей Лев Александрович
 Мейер (Meyer) Кшиштоф
 Мейербер (Meyerbeer) Джакомо
 Мейнверинг (Mainwaring) Джон
 Мейснер (Meissner) Август Готлиб
 Мекк Надежда Филаретовна фон
 Мельцель (Mälzel) Иоганн Непомук
 Мерсенн (Mersenne) Марен
 Мессиаан (Messiaen) Оливье
 Метастазіо (Metastasio) Пьетро
 Метнер Николай Карлович
 Меттерних (Metternich) Клеменс Вен-
 цель Лотар фон, князь
 Микеланджело Буонарротти (Michel-
 angelo Buonarrotti)
 Мильдер, Мильдер-Хауптман (Milder,
 Milder-Hauptmann) Анна Паулина
 Мильтон (Milton) Джон
 Минутильо (Minutillo) Фридрих фон
 Мирабо (Mirabeau) Оноре Габриэль
 де, граф
 Митрофанов Павел Павлович
 Михайлов Александр Викторович
 Миш (Misch) Людвиг
 Мозель (Mosel) Игнац Франц фон
 Мойрер (Mäurer) Бернхард
 Моминьи (Mornigny) Жером-Жозеф
 де
 Монсиньи Пьер Александр
 Монтеверди (Monteverdi) Клаудио
 Монти (Monti) Винченцо
 Мотт Фуке (Motte Foucke) Фридрих
 де ла
 Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей
 Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей-
 младший
 Моцарт (Mozart) Констанца, во вто-
 ром браке фон Ниссен
 Моцарт (Mozart) Леопольд
 Мошелес (Moscheles) Игнац
 Мусоргский Модест Петрович
 Муффат (Muffat) Карл Готлиб
 Мэлер (Mähler) Виллиброрд Йозеф
 Мюллер (Müller) Венцель

Мюллер (Müller) Вильгельм Кристи-
 ан
 Мюллер (Müller) Луиза
 Мюллер (Müller), скрипач в Хальбер-
 штадте
 Мюльнер (Müllner) Амандус Готф-
 рид Адольф
 Мюрат (Murat) Иоахим

 Найтцель (Neitzel) Отто
 Наполеон I — см. Бонапарт
 Направник Эдуард Фёдорович
 Наталья Алексеевна, великая княги-
 ня, супруга Павла Петровича
 Науман (Naumann) Иоганн Готлиб
 Негели (Nägeli) Ганс Георг
 Нейгауз Генрих Густавович
 Нейком (Neukomm) Сигизмунд
 Нельсон (Nelson) Горацио
 Неттль (Nettl) Пол
 Неф (Nef) Карл
 Нивенхойзен (Nieuwenhuizen) Цеес
 Николаева Надежда Сергеевна
 Николаи (Nikolai) Отто
 Николай I Павлович
 Николай II Александрович
 Николини (Nicolini) Дж.
 Нильсон (Nilsson) Биргит
 Нимечек (Niemetschek) Франц Ксавер
 Петер
 Ниссен (Nissen) Георг фон, барон
 Нит (Neate) Чарльз
 Нитше (Nietsche) Мария
 Ницше (Nietzsche) Фридрих
 Новалис (Novalis), собственно Георг
 Фридрих Филипп фон Харденберг
 Нойгасс (Neugass) Исидор
 Нойкомм (Neukomm) Сигизмунд
 Ноль (Nohl) Вальтер
 Ноль (Nohl) Людвиг
 Ноно (Nono) Луиджи
 Ноттебом (Nottebohm) Густав
 Ньютон (Newton) Исаак
 Овидий (Ovidius) Публий Назон

Оден (Auden) Уистен Хью
 Одоевский Владимир Федорович
 Ойстрах Давид Федорович
 Олива (Oliva) Франц
 Онеггер (Honegger) Артюр
 Оорт (Oort) Барт ван
 Опперсдорф (Oppersdorf) Франц фон, граф
 Орлов Дмитрий Александрович

 Павел I Петрович, император, до 1796
 Великий князь
 Паганини (Paganini) Никколо
 Паизиелло, Паезиелло (Paisiello, Paesiello) Джованни
 Палестрина (Palestrina) Джованни
 Пьерлуиджи да
 Палечек Осип Осипович
 Пальфи (Palfy) Йозеф Франц, князь
 Пальфи-Эрдёд (Palfy-Erdöd), Фердинанд, граф
 Парадиз, Парадизи (Paradies, Paradisi)
 Пьетро Доменико
 Парис (Paris) Александр
 Пасквалати (Pasqualati) Иоганн, барон
 Пасквалати (Pasqualati) Элеонора
 Пастернак Борис Леонидович
 Пахлер (Pachler) Фауст
 Пахлер-Кошак (Pachler-Koschak) Мария Леопольдина
 Паэр (Paer) Фердинандо
 Пёзингер (Pösinger) Франц Александр
 Перголези (Pergolesi) Джованни Баттиста
 Пёрселл (Purcell) Генри
 Песталоцци (Pestalozzi) Иоганн Генрих
 Петерс (Peters) Карл Фридрих, издатель
 Петерс (Peters) Карл Фридрих, приятель Бетховена
 Петерсен (Petersen) Лина
 Петр I (Великий) Алексеевич, импе-

ратор
 Петрарка (Petrarca), Франческо
 Петрас (Petras) Армин
 Печман (Pecman) Рудольф
 Пивальд (Piwald), драматург
 Пикассо (Picasso) Пабло
 Пинтерикс (Pintericks) Карл
 Пифагор (Pythagoras)
 Пиччинни (Piccinni) Никколо
 Платон (Plato)
 Платонова Юлия Фёдоровна
 Плейель (Pleyel) Игнац Йозеф
 Плейель (Pleyel) Камилл (Камиль)
 Плиний (Plinius) Гай Цецилий Секунд, Младший
 Плутарх (Ploutarchos)
 Поль (Pohl) Карл Фридрих
 Понте – см. Да Понте
 Поттер (Potter) Сиприани
 Прайс-Джонс (Price-Jones) Алан
 Прач Иван (Ян Богумир)
 Прелингер (Prelinger) Фриц
 Пригер (Prieger) Эрих
 Пробст (Probst) Генрих Альберт
 Прод'омм (Prod'homme) Жак-Габриэль
 Протопопов Владимир Васильевич
 Прохазка (Prohazka) Элеонора
 Пулькерт (Pulkert) Отто
 Пушкин Александр Сергеевич

 Рааб (Raab) Клаус
 Раабен Лев Николаевич
 Равель (Ravel) Морис
 Радзивилл (Radziwill) Антони Хенрик, князь
 Радиге (Radige) Александр
 Разумовская Константина, княгиня, урожденная графиня Тюргейм
 Разумовская Мария-Елизабет (Елизавета), графиня, урожденная графиня Тун
 Разумовский Алексей Григорьевич, граф
 Разумовский Андрей Кириллович,

граф, с 1815 князь
 Разумовский Кирилл Григорьевич,
 граф
 Раич (Raics) Самуэль
 Рамм (Ramm) Фридрих
 Рамо (Rameau) Жан-Филипп
 Рамо (Rameau) Жан-Франсуа
 Рамос де Пареха (Ramos de Pareja)
 Бартоломео
 Расин (Racine) Жан
 Раупах (Raupach) Герман
 Рейнеке (Reinecke) Карл
 Рейсиг (Reissig) Христиан Людвиг
 Рейха (Reicha) Антонин (Антон)
 Рейхардт (Reichardt) Иоганн Фридрих
 Рекке (Recke) Элиза (Шарлотта Эли-
 забет Констанция) фон дер, урожден-
 ная фон Медем
 Рейссер (Reisser) Франц Михаэль
 Рейссиг (Reissig) Кристиан Людвиг
 Рёккель (Röckel) Йозеф Август
 Рельштаб (Rellstab) Людвиг
 Рёмлинг (Römling) Карл
 Рикуперати (Ricuperati) Джузеппе
 Риман (Riemann) Гуго
 Римский-Корсаков Николай Андре-
 евич
 Рис (Ries) Фердинанд
 Рис (Ries) Франц Антон
 Рис (Ries) Харриэт, урожденная Мэ-
 нжон
 Ритмюллер (Riethmüller) Альбрехт
 Рихтер (Richter) И.В.
 Рихтер (Richter) Йозеф
 Рихтер Святослав Теофилович
 Род, Роде (Rode) Пьер
 Розенбаум (Rosenbaum) Йозеф Карл
 фон
 Роллан (Rolland) Ромен
 Ромберг (Romberg) Андреас Якоб
 Ромберг (Romberg) Бернгард Генрих
 Росси (Rossi) Гаэтано
 Россини (Rossini) Джоаккино
 Ростропович Мстислав Леопольдо-
 вич

Ротшильд (Rothschild) Фриц
 Роуз (Rose) Бернард
 Рохлиц (Rochlitz) Иоганн Фридрих
 Рубийяк (Roubillac) Луи Франсуа
 Рубинштейн Антон Григорьевич
 Рубинштейн Николай Григорьевич
 Рудольф (Rudolph), эрцгерцог
 Руппрехт (Rupprecht) Иоганн Бап-
 тист
 Руссо (Rousseau) Жан-Жак

 Савиньи (Savigny) Фридрих Карл фон
 Саква Константин Константинович
 Сальери (Salieri) Антонио
 Сартти (Sarti) Джузеппе
 Сартори (Sartori) Франц
 Сенека (Seneca) Луций Анней
 Сенкевич Генрик
 Серов Александр Николаевич
 Сибелиус (Sibelius) Ян
 Сина (Sina) Луи
 Скарлатти (Scarlatti) Доменико
 Скотт (Scott) Вальтер
 Скрыбин Александр Николаевич
 Слаткин (Slatkin) Леонард
 Сمارт (Smart) Джордж
 Сменд (Smend) Фридрих
 Смирнова-Россет Александра Оси-
 повна
 Смолле (Smolle) Курт
 Соколова Т. В.
 Солер (Soler) Антонио
 Соломон (Solomon) Майнارد
 Софокл (Sophokles)
 Спонтини (Spontini) Гаспаро Луиджи
 Сталь (Staël) Жермена де
 Стамиц (Stamitz) Ян
 Стасов Владимир Васильевич
 Стенли (Stanley) Гленн
 Стефан или Иштван I, (Stephan, Ist-
 van), король Венгрии
 Стравинский Игорь Федорович
 Стрелер (Strehler) Джорджо
 Стриназакки (Strinasacchi) Реджина
 Сук (Suk) Йозеф

Сусидко Ирина Петровна
Сфорца (Sforza) Джан Галеаццо
Сфорца (Sforza) Лодовико

Тайсон (Tyson) Алан
Тальберг (Talberg) Сигизмунд
Тальони (Taglioni) Мария
Тальони (Taglioni) Филиппо
Тейбер, Тайбер (Teyber) Антон
Тейер /Тайер/ (Thayer) Александр
Уилок
Телленбах (Tellenbach) Мари Элизабет
Тельчер (Teltscher) Йозеф
Тенгер (Tenger) Мариам
Тидге (Tiedge) Кристоф Август
Тик (Tieck) Людвиг
Тимофей (Timotheus), греческий музыкант
Титов Александр Николаевич
Тиц, или Диц (Tietz, Titz, Ditz) Антон (Август) Фердинанд
Тициан Вечеллио (Tiziano Vecellio)
Тойнби (Toynbee) Арнольд Джозеф
Толстой Лев Николаевич
Томазини (Tomasini) Луиджи
Томашек (Tomaschek) Венцель
Томсон (Thomson) Джордж
Траэтта (Traetta) Томмазо
Трейчке (Treitschke) Георг Фридрих
Тремон (Trémont) Луи де, барон
Трухзес фон Вецхаузен (Truchsess von Wetzhausen) Христиан, граф
Трэг (Traeg) Иоганн
Тун-Хоэнштейн (Thun-Hohenstein)
Вильгельмина фон, графиня
Тучек (Tuzceck) В.Ф.
Тушер (Tuscher) Матиас
Тьерсо (Tiersot) Жюль
Тютчев Федор Иванович

Улыбышев Александр Дмитриевич
Ульцен (Ultzen) Вильгельм
Умлауф (Umlauff) Игнац
Умлауф (Umlauff) Михаэль

Унгер (Unger) Анна
Унгер (Unger) Каролина, в замужестве Унгер-Сабатье (Unger-Sabatier)
Унгер (Unger) Макс
Уц (Uz) Иоганн Петер

Фарренк (Farrenc), издательство
Фейнберг Самуил Евгеньевич
Фельзенштейн (Felsenstein) Вальтер
Фердинанд IV, король Неаполя
Феринг (Vering) Герхард фон
Феринг (Vering) Юлия, в замужестве фон Брейнинг
Фёрстер (Förster) Эмануэль Алоиз
Фильд, Филд (Field) Джон
Фишман Натан Львович
Флагстад (Flagstad) Кирстен
Флориан (Florian) Жан Пьер Кларис
Флорос (Floros) Константин
Фоглер (Vogler) Георг Йозеф, аббат
Фогль (Vogl) Иоганн Михаэль
Форбс (Forbes) Эллиот
Форкель (Forkel) Иоганн Николаус
Форман (Forman) Милош
Форстер (Forster) Иоганн Георг Адам
Фортунатов Юрий Александрович
Франк (Franck) Сезар
Франклин () Бенджамен
Фрейд (Freud) Зигмунд
Фрескобальди (Frescobaldi) Джироламо
Фриджеро (Frigerio) Энцо
Фридрих Вильгельм (Friedrich Wilhelm) II
Фридрих (Friedrich) II Великий
Фридрих (Friedrich) Каспар Давид
Фридрих Вильгельм (Friedrich Wilhelm) III
Фриммель (Frimmel) Теодор фон
Фробергер (Frohberger) Иоганн
Фукс (Fuchs) Иоганн Йозеф
Фукс (Fuchs) Иоганн Непомук
Фукс (Fuchs) Мария Элеонора, графиня
Фурман (Fuhrmann) Р.

Фюнфкирхен (Fünfkirchen), граф
 Фюрстенберг (Fürstenberg) Жозефина
 София, графиня

Хайтцингер (Heitzinger) Антон
 Хальм (Halm) Антон
 Хальм (Halm) Ханс
 Хаммер фон Пургшталь (Hammer von Purgstall), Йозеф
 Харди (Hardy) Томас, англ. художник
 Хартль фон Луксенштейн (Hartl von Luchsenstein) Йозеф
 Хаслингер (Hasslinger) Тобиас
 Хассе (Hasse) Иоганн Адольф
 Хатцфельд (Hatzfeld) Анна Мария фон, графиня
 Хаугвиц (Haugwitz) Пауль фон, граф
 Хауптман (Hauptmann) Петер
 Хаушка (Hauschka) Винченц
 Хельм (Helm) Теодор
 Хеннинг (Henning) Карл Вильгельм
 Хесс (Hess) Вилли
 Хёхле (Hoechle) Иоганн Непомук
 Хильдесхаймер (Hildesheimer) Вольфганг
 Хиндемит (Hindemith) Пауль
 Хирш (Hirsch) Карл Фридрих
 Хладни (Chladny) Эрнст Фридрих
 Хогарт (Hogart) Уильям
 Хогвуд (Hogwood) Кристофер
 Холопов Юрий Николаевич
 Холопова Валентина Николаевна
 Хольсберген (Holsbergen) Альберт Виллем
 Хольц (Holtz) Карл
 Хоппнер (Hopfner) Джон
 Хоуэлл (Howell) Стенли
 Хофбауэр (Hofbauer) Иоганн Каспар
 Хофбауэр (Hofbauer) Людовика
 Хофмейстер (Hoffmeister) Франц Антон
 Хохлов Юрий Николаевич
 Хочевар (Hotschevar) Якоб
 Хубер (Huber) Франц Ксавер
 Хюттенбреннер (Hüttenbrenner) Ан-

сельм

Цанден (Zanden) Йос ван дер
 Царева Екатерина Михайловна
 Цахер Изольда Оскаровна
 Цезарь (Caesar) Гай Юлий
 Цейбих Бенедикт Леберехт
 Цейбих Екатерина
 Цейнер (Zeuner) Карл Траутотт
 Целеда (Celeda) Ярослав
 Цельтер (Zelter) Карл Фридрих
 Цилиакс (Ziliak) Август
 Цингарелли (Zingarelli)
 Цицерон (Cicero) Марк Туллий

Чайковский Петр Ильич
 Чаплин (Chaplin) Чарльз
 Черни (Czerny) Йозеф
 Черни (Czerny) Карл
 Чернин (Czernin) Иоганн Рудольф фон, граф
 Чигарёва Евгения Ивановна
 Чинти (Cinti) Джакомо
 Чичерин Георгий Валентинович

Шанц (Schanz), Венцель и Иоганн, братья
 Шарпантье (Charpentier) Марк-Антуан
 Шварценберг (Schwarzenberg) Иоганн Йозеф, князь
 Швейцер (Schweizer) Антон
 Швейцер (Schweizer) Арнольд
 Швенке (Schwencke) Кристиан Фридрих Готлоб
 Шези, Чези (Tschesi) Гельмина (Вильгельмина) фон
 Шекспир (Shakespeare) Уильям
 Шелли (Shelly) Мэри
 Шелли (Shelly) Перси Биши
 Шеллинг (Schelling) Фридрих
 Шёнберг (Schönberg) Арнольд
 Шёневольф (Schönewolf) Карл
 Шенк (Schenk) Иоганн
 Шенкер (Schenker) Генрих

Шервинский Сергей Васильевич
 Шеридан (Sheridan) Ричард Бринсли
 Шехнер (Schechner) Нанетта
 Шидермайр (Schiedermair) Людвиг
 Шик (Schikh) Иоганн
 Шиканедер (Schikaneder) Эмануэль
 Шимон (Schimon) Фердинанд
 Шиндлер (Schindler) Антон Феликс
 Шлегель (Schlegel) Фридрих фон
 Шлезингер (Schlesinger) Адольф Мар-
 тин
 Шлезингер (Schlesinger) Мориц (Мо-
 рис)
 Шлейермахер (Schleiermacher) Фрид-
 рих Эрнст Даниэль
 Шлеммер (Schlemmer) Маттиас
 Шлössер (Schlösser) Луи (Людвиг)
 Шлössер (Schlösser) Анна
 Шлоссер (Schlosser) Иоганн Алоиз
 Шмидт (Schmidt) Иоганн Адам
 Шмидт (Schmidt) Ханс
 Шмидт-Гёрг (Schmidt-Görg) Йозеф
 Шмитц (Schmitz) Арнольд
 Шнабель (Schnabel) Артур
 Шнейдер (Scheider) Фридрих
 Шнейцхоффер (Schneizhoffer) Жан
 Шнеллер (Schneller) Юлиус
 Шнидер фон Вартензее (Schnyder von
 Wartensee) Франц Ксавер
 Шнитке Альфред Гарриевич
 Шобер (Schober) Франц фон
 Шостакович Дмитрий Дмитриевич
 Шотт Иоганн Йозеф
 Шотт, также «Сыновья Б.Шотта», из-
 дательство
 Шпина (Spina) Карл Антон
 Шпитта (Spitta) Филипп
 Шпор (Spohr) Людвиг
 Шпоршиль (Sporschil) Иоганн Хри-
 зостом
 Шрайбер (Schreiber) Христиан
 Шрёдер-Девриент (Schröder-Devrient)
 Вильгельмина
 Штадлер (Stadler) Максимилиан, аб-
 бат

Штакельберг (Stackelberg) Кристоф
 фон, барон
 Штакельберг (Stackelberg) Минона
 фон
 Штапс (Stapps) Фридрих
 Штауденхейм (Staudenheim) Якоб
 фон
 Штеген (Stegen) Иоганна
 Штейн (Stein) Адольф
 Штейн (Stein) Генрих Фридрих Карл
 Штейн (Stein) Иоганн Андреас
 Штейн (Stein) Маттеус Андреас
 Штейн (Stein) Фридрих Андреас
 Штейнбек (Steinbeck) Вольфрам
 Штейнер фон Фельсбург (Steiner von
 Felsburg) Йозеф Якоб
 Штелин (Staehehlin) Якоб фон
 Штерба (Sterba) Эдит и Ричард
 Штиглиц и К°, банкирский дом
 Штилер (Stieler) Йозеф Карл
 Штокхаузен (Stockhausen) Карлхайнц
 Штокхаузен (Stockhausen) Франц
 Штокхаузен (Stockhausen) Франц Ан-
 тон Адам
 Штоль (Stoll) Иоганн Людвиг
 Штраус (Strauss) Рихард
 Штрейхер (Streicher) Иоганн Андреас
 Штрейхер (Streicher) Нанетта (Анна
 Мария), урожденная Штейн
 Штрейхер (Streicher) Софи
 Штуммер (Stummer), см. Лихновская
 Йозефа
 Штурм (Sturm) Христоф Христиан
 Шубарт (Schubart) Кристиан Фрид-
 рих Даниэль
 Шуберт (Schubert) Франц Петер
 Шульц (Schultz) Иоганн Абрахам Пе-
 тер
 Шульц (Schultz) Иоганн Рейнхольд
 Шульце (Schulze) Ханс-Йоахим
 Шуман (Schumann) Клара
 Шуман (Schumann) Роберт
 Шуппанциг (Schuppanzigh) Игнац
 Шушкова Ольга Михайловна
 Шюнеманн (Schünemann) Гюнтер

- Шютц (Schütz) Генрих
Щедрин Родион Николаевич
- Эберль (Eberl) Антон
Эггебрехт (Eggebrecht) Ханс Хайнрих
Эгмонт (Egmont) Ламораль ван, граф
Эйблер (Eybler) Йозеф Леопольд
Эйнштейн (Einstein) Альфред
Эйслер (Eisler) Ганс
Эйхродт (Eichrodt) Людвиг
Эккерман (Eckermann) Иоганн Петер
Эмбель (Embel) Франц Ксавер
Энгиенский (d'Enghien) Луи-Антуан-Анри, герцог
Энценсбергер (Enzensberger) Ханс Магнус
Эрар (Erard) Себастьян
Эрдёди (Erdödy) Август
Эрдёди (Erdödy) Анна Мария, графиня, урожденная графиня Ницки
Эрдёди (Erdödy) Мария Филиппина Якобина
Эрдёди (Erdödy) Петер
Эрдёди (Erdödy) Фридрика
Эррио (Erriot) Эдуард
Эскелес (Eskeles) Бернхард фон, барон
Эскелес (Eskeles) Цецилия фон
Эсте (Este) д', герцогский род в Ферраре
Эстергази (Esterházy), княжеская фамилия
Эстергази (Esterházy) Альмерия, графиня
Эстергази (Esterházy) Мария Йозефа Герменегильда, княгиня, урожденная княгиня Лихтенштейн
Эстергази (Esterházy) Мария Леопольдина
Эстергази (Esterházy) Николай I Великолепный, князь
Эстергази (Esterházy) Николай II, князь
Эстергази (Esterházy) Пауль, князь
Эсхил (Aischylos)
- Юденич Надежда Николаевна
Юст (Justh) Сидония, в замужестве Брунsvик
Яворский Болеслав Леопольдович
Яловец (Jalovetz) Генрих
Ян (Jahn) Отто
Яншик (Janschikh) Франц
Ярнович (Jarnović), Джованни (Иван)

Кириллина Лариса Валентиновна
Бетховен. Жизнь и творчество
В двух томах
Том 2

Редактор
Г. А. Моисеев

Компьютерная верстка
Е.Лариной

ЛР – 021207 от 03.04.1997.

Подписано в печать ???. Бумага ???
Формат бумаги 70 x 100 1/16. Гарнитура «???»
Печать офсетная. Усл. печ. ??? Тираж ??? экз.

Научно-издательский центр «Московская консерватория»
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
Москва, ул. Б. Никитская, д. 13.

Отпечатано в ???