

СМЫЧКОВЫЕ
КВАРТЕТЫ
БЕТХОВЕНА



П. ДОЛГОВ

СМЫЧКОВЫЕ КВАРТЕТЫ БЕТХОВЕНА

*Общая редакция и вступительная статья
Б. ДОБРОХОТОВА*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1980

78
Д 64

П. Н. ДОЛГОВ И ЕГО КНИГА
О КВАРТЕТАХ БЕТХОВЕНА

В музыковедческой литературе известно два капитальных труда, созданных не специалистами-музыкантами. Это «Жизнь Бетховена» Э. Эррио и «Моцарт» Г. Чичерина. Авторы этих исследований — выдающиеся государственные деятели. Работ же о музыке, написанных учеными, представителями точных наук, на русском языке до сего времени не было.

И вот книга П. Н. Долгова явилась именно таким трудом. В ней прежде всего привлекает внимание и удивляет сочетание имени крупного астронома, одного из хранителей точного времени, с именем Бетховена. Доктор технических наук, профессор практической астрономии, один из крупнейших и авторитетнейших ученых международного масштаба П. Н. Долгов — и книга о Бетховене?! Примечательно, что автор сделал не жизнеописание великого композитора, не общий эстетический анализ его творчества, нет, он погрузился в одну из наименее освещенных в музыковедении, сугубо специальных сфер — смычковые квартеты Бетховена.

В значительной мере столь же своеобразна и сама книга. Мы уже привыкли, что в трудах, посвященных какой-либо области творческого наследия великих музыкантов, в первую очередь дается теоретический анализ их произведений. Однако Долгова интересует не это. Автор неоднократно подчеркивал, что, не являясь специалистом музыковедом, он и не претендует на исчерпывающий теоретический анализ. Свои задачи он видит в другом — в создании образно-эмоциональной «биографии» квартетного творчества Бетховена, в обращении к музыкантам-исполнителям от лица исполнителя-практика, всю жизнь игравшего эти квартеты, глубоко изучившего их, проникшегося самим духом этой бессмертной музыки.

В книге представлен богатейший исторический материал, а если учесть, что все эти сведения были рассыпаны во множестве разнообразнейших источников, труд автора, заботливо собравшего все эти данные, объединившего и обобщившего их, представляется особенно важным для нас.

Как же создавалась эта во многих отношениях необычная

книга? Каким образом ее автором оказался не профессионал-музыковед, а крупный ученый, оставивший заметный след в практической астрономии? Ответить на эти вопросы можно, только проследив жизненный путь ее автора.

Петр Николаевич Долгов родился в Самаре 14 (27) февраля 1885 года в революционно настроенной интеллигентной семье. Отец его, Николай Степанович Долгов, учился в саратовской гимназии. Там он стал восторженным последователем тогдашнего «властителя дум» Н. Г. Чернышевского, воспоминания о котором были особенно живы в родном городе писателя Саратове.

В 1869 году, окончив гимназию, Н. С. Долгов приехал в Москву и поступил в Петровскую академию. В этом же году он стал членом террористической организации — кружка С. Г. Нечаева «Народная расправа, или Общество топора». Примечательно, что первые собрания кружка проходили на квартире Долгова. Кружок существовал недолго и в конце 1869 года был раскрыт. Во время следствия, продолжавшегося два года, Долгов сидел в Петропавловской крепости. Его судили в 1871 году и выслали в Архангельскую губернию, но через два года разрешили поселиться под надзором полиции в Самаре.

Убежденный народоволец, Н. С. Долгов устанавливает связь с крестьянами, которые после базара в воскресные дни приходили к нему. Некоторых он снабжал нелегальной литературой, например «Колоколом» Герцена, а в более поздние годы — ленинской газетой «Искра» и прокламациями. Живя в Саратове, Долгов сблизился с ссыльными революционерами И. Н. Чеботаревым и М. Т. Елизаровым, близкими к Александру Ильичу Ульянову. В 1889 году семья Ульяновых переехала в Самару, в это время Н. С. Долгов через Елизарова познакомился и сблизился с ней.

Когда в 1890 году после смерти жены Долгов заболел тифом, Ульяновы взяли к себе его пятилетнего сына Петю, оставшегося без надзора. Пребывание мальчика в семье Ульяновых продолжалось около полугода и навсегда врезалось в его память. Ребенку дарили игрушки, уделяли ему большое внимание.

После выздоровления отца мальчик вернулся домой. Его детство проходило в соприкосновении с интересными людьми. К Н. С. Долгову заходили друзья поделиться новостями и поиграть в шахматы. Сюда приходил страстный любитель шахматной игры, известный теоретик-шахматист, видный местный адвокат А. Н. Хардин вместе со своим помощником, молодым юристом Владимиром Ильичем Ульяновым. Здесь же находили приют революционеры, скрывавшиеся от полиции. В доме Долгова Владимир Ильич знакомился с прибывшими в Самару политическими ссыльными: М. П. Голубевой, И. Х. Лалаянцем и другими.

Николай Степанович вместе с сыном часто посещал Ульяновых, там мальчик также постоянно встречался с Владимиром Ильичем. Он был на пятнадцать лет старше Пети, но уделял мальчику внимание, иногда сажал к себе на колени, шутил с ним

и позволял следить за игрой в шахматы. К этим годам относится возникновение у юного Долгова увлечения шахматами, которое сопутствовало ему всю жизнь.

В эти же ранние годы выявляется любовь мальчика к музыке. Петр Николаевич рассказывал впоследствии, что первые музыкальные впечатления связаны у него с игрой на фортепиано Марии Александровны Ульяновой. Любовь к музыке прививал и отец, который часто брал сына с собой в театр и в летний сад, где они слушали выступления игравшего там оркестра.

Начинаются и серьезные занятия музыкой. В своих воспоминаниях П. Н. Долгов пишет: «За год до поступления в Самарское реальное училище (1895 год) отец пригласил для меня преподавателя игры на скрипке. Позже, в 1899 году моим учителем стал хороший педагог и скрипач Ф. Ф. Мюллер, осевший в Самаре немец, ранее обучавшийся в Высшей музыкальной школе в Берлине, директором которой был знаменитый Йозеф Иоахим. В 1901 году Мюллер начал вести класс скрипки в открывшемся музыкальном училище Самарского отделения Русского музыкального общества, и я перешел в его класс в училище». Музыкальные успехи юного реалиста были значительными, и он довольно часто выступал как скрипач в разных концертах в Самаре, а летом играл в симфоническом оркестре на Сергиевских минеральных водах.

Уже в эти годы П. Н. Долгов участвует в местном квартете, в состав которого входили: Ф. Ф. Мюллер (первая скрипка), Долгов (вторая скрипка), Д. С. Антонов (альт) и Н. М. Румянцев (виолончель). Долгов играет также партию первой скрипки в другом, весьма своеобразном квартете, состоящем только из скрипок. Этот квартет сыграл в зале Самарского музыкального училища отрывки из «Тангейзера» и «Лоэнгина», переложенные для четырех скрипок без сопровождения. В это же время Долгов делает первые шаги в композиции и пишет сочинения для четырех скрипок.

В реальном училище Долгов учился вместе с Алексеем Николаевичем Толстым и Дмитрием Ильичем Ульяновым. Когда Ульяновы уехали из Самары, связь Долговых с ними не прекращалась долгие годы. Часто на зимние каникулы Н. С. Долгов вывозил сына в Петербург к проживавшим там родственникам. К ним приходил и Владимир Ильич. Мальчик очень любил его, при встречах радостно встречал и не хотел отпускать от себя. Возвращаясь домой в Самару, Долговы навещали в Москве семью Ульяновых. Здесь Петя всегда получал подарки. Из них особое впечатление на него произвела переведенная Анной Ильиничной с итальянского языка книга Эдмондо де Амичиса «Школьные товарищи», в свое время завоевавшая огромную популярность.

Реальное и музыкальное училища Долгов окончил одновременно в 1904 году, после чего переехал в Москву, где поступил в Межевой институт. Не прерываются и занятия музыкой. Долгов берет уроки у ученика Л. С. Ауэра Бориса Осиповича Сибора, профессора Музыкально-драматического училища московского Филармо-

нического общества. В 1907 году Долгов приехал в Самару, где дал сольный концерт в двух отделениях. В первом исполнялся Концерт Мендельсона, во втором — небольшие пьесы.

По-прежнему увлекается Долгов и шахматами. В 1904 году ему пришлось участвовать в сеансе одновременной игры с М. И. Чигориным. В другой такой встрече, состоявшейся в 1908 году, молодому шахматисту даже посчастливилось выиграть партию у прославленного мастера.

Учение в Межевом институте омрачалось для Долгова волнением за судьбу отца. Николай Степанович Долгов участвовал в революции 1905 года и был членом забастовочного комитета железнодорожников. Его арестовали и выслали в Бугульму.

В 1909 году Петр Николаевич Долгов блестяще оканчивает институт. В это время насущные вопросы страны ставят перед Главным управлением земледелия и землеустройства неотложные задачи по изучению и освоению необследованных территорий Сибири. Выполнение этих задач возлагается на так называемое Переселенческое управление. Под руководством и при участии известного впоследствии ученого Ф. Н. Красовского в Восточную Сибирь снаряжается научная экспедиция, в состав которой включается выпускник Межевого института Долгов.

Этот молодой человек, не имеющий еще ни производственного, ни жизненного опыта, оказывается один в гористой, малообжитой местности между реками Шилкой и Аргунью. В трудных условиях он не падает духом, проявляет находчивость, упорство и добивается отличного выполнения заданий, установив с предельной точностью координаты указанных ему пунктов. Здесь впервые проявились некоторые характерные для Петра Николаевича черты: настойчивость в работе, высокая точность наблюдений и выводов.

В следующем, 1910 году Петр Николаевич вновь отправляется в Восточную Сибирь, на этот раз вместе с ассистентом Юрьевского университета В. И. Абольдом. Во время долгого пути Долгов узнает от своего спутника о новом способе определения широты с помощью подыскания пар звезд по методу, только что предложенному М. В. Певцовым. Практическое использование этого способа затруднялось тем, что в ту пору он не был освещен в литературе, в частности не были изданы необходимые технические данные — таблицы.

Петр Николаевич с увлечением осваивает новинку, чертит графики и определяет широту по этому способу. В дальнейшем он постоянно применяет, совершенствует и пропагандирует его.

В связи с постоянной работой в Переселенческом управлении в 1910 году Долгов обосновывается в Петербурге и тогда же начинает брать уроки игры на скрипке у Л. С. Ауэра. Приведем некоторые отрывки из воспоминаний Долгова об этом.

«Вскоре по приезде в Петербург, захватив с собою рекомендательное письмо к Л. С. Ауэру от Б. О. Сибора..., я отправился к нему на квартиру, Л. С. проживал на Английском проспекте, если не ошибаюсь, в доме № 26. Однако меня постигла неудача — прислуга, от-

ворившая на мой звонок дверь, сообщила, что профессор по случаю ремонта квартиры переехал временно в отель на Малую Морскую улицу. Отель, кажется, назывался Бельвю. На следующий день, захватив, помимо рекомендательного письма, скрипку, я отправился к Л. С. в этот отель.

Поднявшись на второй этаж и идя по ковру коридора, я услышал звуки скрипки. У профессора был в это время кто-то на уроке. Дождавшись окончания урока, когда занимающийся вышел из комнаты, я, испытывая понятное чувство волнения, постучал в дверь и вошел. Л. С. сидел за столом и что-то записывал. „Садитесь“, — сказал он мне. Я молча подал ему рекомендательное письмо и сел. Прочитав письмо, Л. С. сказал: „Я стар и очень занят, у меня особые требования к своим ученикам, и заранее вас предупреждаю, что если этим требованиям ваша игра не соответствует, то наши занятия не состоятся“. Затем он спросил меня, что я могу ему исполнить. Я ответил, что подготовил Концерт Баха a-moll и Adagio из Концерта a-moll Бруха. Л. С. предложил мне исполнить Adagio и сел за пианино. Я был удивлен, когда он без нот стал аккомпанировать, притом настолько свободно, что, смотря вполоборота на меня, в некоторых местах, где требовался максимум экспрессии, кричал: „Пойте, пойте больше, пойте!“ По окончании исполнения я почувствовал, что экзамен мой окончился благополучно...»

Далее Долгов описывает, как проходили его уроки под руководством Ауэра.

«В общем занятия длились по часу, и они происходили в таком виде, что изучались последовательно и регулярно один за другим каприсы Донта и вместе с тем примерно половина урока отводилась изучению какого-нибудь большого произведения из классического скрипичного репертуара. На тех уроках, когда это произведение заканчивалось, Л. С. имел обыкновение как бы экспромтом проходить мелкие вещи. В сезоне 1910/1911 года из более или менее крупных произведений были разучены следующие: 1) *Fantasia appassionata* Вьетана в редакции Ауэра, 2) Девятый концерт Шпора также в его редакции, 3) Четвертый концерт Вьетана опять же в его редакции и 4) Чакона Витали в редакции Шарлье.

Из небольших пьес припоминаю два ноктюрна Шопена, из коих один в транскрипции Вильгельми, а другой, ми минор, в транскрипции Ауэра, который вручил мне на уроке экземпляр, только что полученный от издателя Циммермана. Так же обстояло дело с его транскрипцией *Allegro vivace* из струнного квартета Гайдна. Из этого рода пьес помню еще „Зефир“ Губая, Гавот и Мюзет Тор-Аулина».

Интересны некоторые моменты, характеризующие преподавание Ауэра и тщательно описанные Долговым.

«Обычно он сидел во время урока за пианино, а ученик располагался перед ним таким образом, чтобы Л. С. мог следить за приемами его игры. У меня осталось такое впечатление, что он не пользовался при аккомпанементе нотами, и в отношении старого классического репертуара я могу это смело утверждать. Он

свободно аккомпанировал, а в капризах Донта импровизировал аккомпанемент в разных вариантах. В необходимых случаях он вставал, брал своего „Страдивариуса“, который находился в раскрытом футляре на небольшом столике, и прекрасно исполнял неудавшееся ученику упражнение или пассаж...

При изучении технических приемов игры Л. С. учитывал индивидуальность ученика, принимая во внимание особенности природного механизма его рук. Он считал нормальными такие приемы, при которых наиболее естественно и свободно достигались наилучшие результаты. На одном из уроков Л. С. положил на пюпитр *Allegro vivace* Гайдна для изучения штриха *spiccato*, при этом показал мне, если не ошибаюсь, три приема воспроизведения этого штриха, один из которых, по словам Л. С., применял Венявский. Затем я сам попробовал играть штрихом *spiccato*, после чего Л. С. указал подходящий, по его мнению, для меня прием, предложив к следующему уроку поработать над ним. „А если не пойдет, — сказал он, — придумаем что-нибудь другое“. Однако придумывать ничего не нужно было, так как я приспособился и вскоре в финале *d-moll'*ного концерта Вьетана применил этот штрих.

Однажды я спросил Л. С. о том, почему при проигрывании прелюдии из сольной ми-мажорной партиты Баха моя правая рука устает настолько, что я с трудом доигрываю до конца. Л. С. предложил мне сыграть ее начало и десятка через полтора тактов остановил, заметив, что я играю не свободно и что для широкого штриха *détaché* слишком пользуюсь кистью правой руки, а локоть держу очень низко. „Это связывает движение смычка и утомляет правую руку“. Он заметил, что следует дать свободу всей руке, не стесняя движения и локтевой ее части. И действительно, следуя его указанию, я вскоре перестал испытывать напряжение и усталость в правой руке.

Отмечу еще одно обстоятельство, а именно: при прохождении скерцо из Четвертого концерта Вьетана Л. С. останавливал меня каждый раз в тех местах, где в одном такте чередуются *до-диез* и *до-бекар*, говоря, что я вместо *до-диеза* беру *ре-бемоль*...»

Примечательно, что первые яркие впечатления от музыки Бетховена связаны у Долгова также с именем Ауэра. Вот как он пишет об этом:

«...Появились афиши с объявлением сонатных вечеров Л. С. Ауэра с А. Н. Есиповой в Малом зале Петербургской консерватории. Цикл вечеров включал все десять скрипичных сонат Бетховена (три вечера)...

На ближайшем к бетховенским сонатным вечерам уроке Л. С. вручил мне свою визитную карточку с надписью „Пропустить“, которая предоставляла возможность входа в Малый зал консерватории на генеральные репетиции бетховенских сонат. Репетиции происходили днем, и на них присутствовали все учащиеся и педагоги консерватории. Конечно, я был и на репетициях и на концертах.

С полной определенностью могу сказать, что другого столь со-

вершенного исполнения скрипичных сонат Бетховена и такой слитности ансамбля я никогда более не слышал. Игра Ауэра могла служить образцом классического исполнения. Каждая музыкальная фраза звучала рельефно, но без аффектации, мне кажется, в том виде, в каком ее должен был себе представлять композитор. Это настоящее объективное воспроизведение, в котором собственное „я“ отступает на задний план, а красота исполняемого произведения выявляется во всей ее чистоте».

Для всестороннего обучения музыке Ауэр считал необходимой игру в ансамбле. Об этом в воспоминаниях Долгова сказано так:

«Однажды Л. С. спросил, есть ли у меня аккомпаниатор и вообще играю ли я в ансамбле, и тут же рекомендовал мне пианистку, сестру известной скрипачки, его ученицы, Цецилии Ганзен. Когда я ответил, что играю скрипичные сонаты с Л. А. Кашперовой (известной петербургской пианисткой, ученицей А. Г. Рубинштейна), а иногда фортепианные трио с ней же и с кем-нибудь из приглашенных ею виолончелистов (в большинстве случаев с С. А. Вульфшюсом, хорошо известным в камерных музыкальных кругах Петербурга), то он выразил удовлетворение словами: „Это очень хорошо“».

Забота Ауэра о его учениках простиралась до того, что он подыскивал им хорошие инструменты. По совету Ауэра Долгов приобрел замечательную скрипку старинного итальянского мастера Карло Фердинандо Ландольфи.

Расставшись с Ауэром, Долгов продолжает занятия музыкой. В составе трио: Долгов (скрипка), А. Э. фон-Глен (виолончель) и Л. А. Кашперова (фортепиано) — он в закрытых концертах исполняет трио Брамса и Бетховена, а вместе с Кашперовой играет сонату Грига. То, что такие известные музыканты, как приезжавший временами в Петербург профессор Московской консерватории, отличный виолончелист фон-Глен и пользовавшаяся в свое время большим успехом пианистка Леокадия Кашперова, с удовольствием выступали с Долговым, наглядно показывает, сколь сильным скрипачом-ансамблистом он был уже в те далекие годы. Часто выступает он и как солист в Петербурге, Самаре, Кузнецке (на родине отца), Сызрани и в других городах.

В 1914 году началась первая мировая война. В этом году Долгову поручают провести астрономические наблюдения на севере Сибири. В связи с этим он задумывает расширить «эфемериды пар Цингера» специально для определения времени в северных широтах. Долгов внес в развитие и распространение данного метода большой вклад в виде вычисленных им и изданных в 1915 году «Таблиц эфемерид звезд для определения времени по способу соответственных высот для зоны от 59° до 71° северной широты». Этот первый научный труд Долгова сыграл огромную роль в развитии астрономических работ в преддверии к исследованию Арктики.

Вкладывая громадную энергию в любимое дело, Долгов в эти годы (1914—1916) разъезжает по неизведанным уголкам нашей родины: в тайге, по болотам, через горные хребты, по бурным ре-

кам Забайкальской, Амурской, Якутской областей, Нарымского и Туруханского краев и Семиречья.

Во время таких разъездов им точнейшим образом определены географические координаты более чем семидесяти пунктов. Тридцатилетний ученый завоевывает признание как исследователь. Ему присуждается специальная премия Межевого института и открываются двери авторитетнейших научных учреждений, в 1915 году его избирают действительным членом Русского астрономического общества и в том же году — действительным членом Русского географического общества.

В этом году Николай Степанович Долгов, получив разрешение, поехал в Петербург повидаться с сыном и некоторыми друзьями. По пути он зашел в Москве к Ульяновым. Мария Александровна Ульянова сообщила об этой встрече в письме, посланном за границу Владимиру Ильичу 1 февраля 1915 года: «Был у нас вчера Николай Степанович Долгов, помнишь ли ты его, Володя? Постарел он очень, с длинной бородой, седой, я не узнала бы его. Петя его хорошо играет на скрипке, купил себе дорогую, в тысячу рублей и продолжает совершенствоваться...»*

В 1916 году П. Н. Долгова призвали в действующую армию. На Северо-Западном фронте, в штабе 10-й армии он выполнял работу метеоролога. По воспоминаниям лиц, соприкасавшихся с ним в эти фронтовые годы, Долгов предсказывал погоду и с бесспорным успехом выступал в часы досуга, пленяя своих фронтовых товарищей игрой на скрипке.

Сразу после Великой Октябрьской революции Долгов переезжает в Москву и начинает работать в Наркомземе, где по 1922 год руководит всеми геодезическими работами, а как только в 1920 году было учреждено Высшее геодезическое управление, входит в состав его научно-технического совета и избирается ученым секретарем.

В 1923 году Долгов последний раз видел В. И. Ленина. Это было в Горках, где Долгов работал как геодезист. Врач вез больного Ленина на коляске, и Долгов с тяжелым чувством свернул в одну из боковых аллей.

С 1923 года Высшее геодезическое управление приступило к широкому развертыванию геодезических работ. Первым астрономом, принявшим участие в этих работах, был Долгов. До 1931 года Долгов ведет высокоточные астрономические наблюдения широт и долгот на важнейших геодезических точках, неизменно проявляя в своей работе стремление к новаторству. Так, в 1926 году он впервые испытывает новый способ приема хронометрических радиосигналов и применяет его в своей работе. Этот способ в различных модификациях до сего времени играет огромную роль в точном определении долгот.

В том же 1926 году Долгов впервые применяет в полевых условиях получивший теперь всеобщее признание и широкое рас-

* Ист. архив, 1958, № 2, с. 21.

пространение метод определения широты по так называемому способу Талькотта на постоянных нитях.

Применяя различные новые способы, Долгов всегда старался сделать их наиболее удобными для использования в полевых условиях. Он совершенствует методику наблюдений, подготавливает вспомогательные таблицы и проводит с помощью этих методов наблюдения на сорока пяти ответственнейших пунктах нашей страны. В результате эти новинки не только получили признание в те годы, но и до сего времени остаются основными методами астрономических определений.

В этот же период в Геодезическом ведомстве проводится большая работа по систематизации и анализу накопленного материала наблюдений, отбираются оправдавшие себя системы, разрабатываются инструкции и вспомогательные таблицы. Здесь Долгов принимает самое активное участие. На его работах, проведенных с 1923 по 1931 годы, в существенной мере отработались методы высокоточных астрономических наблюдений, которые приняты теперь в нашей стране.

В эти же годы Долгов часто выступал в качестве скрипача-солиста в закрытых концертах вместе с такими мастерами, как А. В. Нежданова, Е. А. Степанова и С. И. Мигаи.

С 1931 года начинается самая важная для Долгова пора его научной деятельности, связанная со службой времени. Гигантский размах основных геодезических работ, проводимых в нашей стране, обуславливает высокие требования, предъявляемые к астрономическим определениям. В связи с этим назрела необходимость в хорошо организованной, поставленной на надлежащую высоту службе точного времени. Главное геодезическое управление поручает Долгову ее организацию при Государственном институте геодезии и картографии (позже переименованном в Центральный институт геодезии, аэрофотосъемки и картографии—ЦНИИГАиК). Долгов сам производит астрономические наблюдения наивысшей точности и готовит капитальную работу о методах определения точного времени.

В 1932—33 годах он возвращается к способу Цингера, которому двадцать лет назад отдал щедрую дань. Теперь ему удастся осуществить давно возникшую мысль—наблюдение «пар Цингера» посредством специального прибора—контактного микрометра. Долгов конструирует необходимый прибор, разрабатывает методику такого рода наблюдений, составляет таблицы позиционных углов для пар звезд на разных широтах. Этим был дан толчок к дальнейшему усовершенствованию данного метода, к применению его в обновленном виде в полевых условиях.

В эти же годы Долгов участвует в коллективной работе нескольких авторов, составивших капитальный труд «Рабочие эфемериды 500 пар звезд для определения времени по способу соответственных высот (способ Цингера)», изданный ЦНИИГАиК.

В 20-е и 30-е годы Долгов преподавал в некоторых геодезических учебных заведениях Москвы. Поражает широта его профес-

сиональной эрудиции в различных областях. Он вел следующие предметы: геодезию, теорию вероятностей, практическую астрономию и статистику.

Участвует Долгов и в работе комиссии по технике службы времени при отделении технических наук Академии наук СССР, где он был заместителем председателя комиссии, а с 1937 года — ученым секретарем. В этом учреждении он работал вплоть до ликвидации комиссии в 1941 году в связи с началом Великой Отечественной войны.

И в тяжкие первые годы войны Долгов продолжал нести вахту ученого и специалиста в области службы времени. С 1942 года он снова работает в ЦНИИГАиК, занимаясь разработкой вопросов, относящихся к области практической астрономии. В 1943 году блестяще защитил докторскую диссертацию на тему «Определение времени пассажным инструментом в меридиане по соответствующим высотам двух звезд». В 1944 году Долгову присвоена ученая степень доктора технических наук и ученое звание профессора практической астрономии.

С 1944 года Долгов принимает живейшее участие в создании и организации службы времени при Московском государственном институте мер и измерительных приборов, вскоре преобразованной в Центральное научно-исследовательское бюро единой службы времени, куда с 1950 года Долгов и переходит на основную работу. Позже это бюро стало важной составной частью Всесоюзного научно-исследовательского института физико-технических и радиотехнических измерений — единственного по своим научным целям и задачам института в СССР.

В 1952 году была опубликована капитальная монография Долгова, результат огромного труда по переработке его докторской диссертации. Этот труд является теперь настольной книгой каждого астронома, связанного с проблемой определения времени. Книга Долгова получила распространение далеко за пределами нашей Родины.

Еще так недавно человечество спокойно жило в трехмерном евклидовом пространстве, а теперь четвертая координата — Время — стала неотделимой от всех практических задач, ибо человек уже проник в космос. Пространство Н. И. Лобачевского и А. Эйнштейна из теоретического стало объективно реальным. И в начало практического претворения в жизнь этой увлекательной задачи внес свой вклад верный страж Времени — Петр Николаевич Долгов. За годы своей деятельности он опубликовал свыше пятидесяти научных работ по различным областям астрономии, главным образом связанным со службой времени.

А как же обстояло дело с музыкой?

В начале 30-х годов П. Н. Долгов организовал при Доме ученых постоянно выступающий квартет. Его участники были столь серьезными и квалифицированными музыкантами, что их трудно назвать просто любителями. В состав квартета вошли: Долгов (первая скрипка), М. П. Даева (вторая скрипка), видный юрист,

знаatok истории судопроизводства в России С. Л. Герзон (альт) и ученик знаменитого лейпцигского педагога Ю. Кленгеля В. А. Карра (виолончель). Этот коллектив постоянно выступал в Доме ученых с исполнением квартетной музыки, в частности — этим составом были исполнены все квартеты Бетховена, любимого композитора Долгова.

Автор этих строк вспоминает, как в начале 30-х годов в Москве проводился конкурс-смотр любительских квартетов, исполнивших все квартеты Бетховена. Факт поразительный и беспрецедентный в истории нашей музыкальной культуры! В этом конкурсе первое место занял квартет, руководимый Долговым.

Члены квартета постоянно собирались друг у друга и для домашнего квартетного музицирования.

Мне не раз приходилось посещать эти домашние выступления квартета. Основной классический репертуар: все квартеты Моцарта, Гайдна, Бетховена, Бородина и Чайковского, а также квартеты Шумана, Шуберта, Мендельсона и Брамса — участники квартета Долгова знали чуть ли не наизусть. Обычно договаривались, какой квартет будет в этот день исполняться, и сразу играли его очень уверенно. Было ясно, что за кажущейся экспромтностью исполнения стояла огромная многолетняя совместная работа этого слаженного коллектива. Удивляло и то, что Долгов знал историю создания большинства этих квартетов и без всякой подготовки подробно, увлекательно рассказывал ее. Если любительское домашнее музицирование обычно доставляет удовольствие только самим исполнителям, то в данном случае музыкальное удовлетворение испытывали в полной мере и слушатели, в числе которых нередко бывали и музыканты-профессионалы.

Все мы — московские музыканты — хорошо знали Петра Николаевича: невероятно энергичный и подвижный, несмотря на свой почтенный возраст, он был постоянным посетителем всех камерных концертов, проходивших в Малом зале Московской консерватории. С участниками московских профессиональных квартетных коллективов, особенно с артистами квартета имени Бетховена, его связывали близкие и дружеские отношения.

Долгие годы наряду с квартетом Долгов играл в оркестре Дома ученых в качестве концертмейстера группы первых скрипок. Остальные участники квартета также играли в этом оркестре, были концертмейстерами его различных групп. Вспоминаются многие великолепные выступления этого коллектива, в частности исполнение оперы «Дидона и Эней» Перселла под управлением В. И. Садовникова и первое исполнение восстановленной по рукописи Симфонии Алябьева, которую оркестр исполнял под управлением Л. П. Пятигорского.

Долгов проявил себя и как композитор. Им написан ряд пьес для скрипки с фортепиано. Его «Канцонетта» прозвучала в радиопередаче. Отклики с благодарностью за передачу этой пьесы пришли к автору не только от слушателей Москвы, но и из других городов.

Сам Долгов говорил: «Наряду с профессиональной и служебной деятельностью следует отметить глубокое раздвоение в течение всей моей жизни в сфере духовных интересов, так как я постоянно нес в себе большую любовь к музыке, которая являлась второй стороной моей жизни и которую я старался сочетать с учебными занятиями, а позднее — с служебными и научными».

Хорошо зная французский и немецкий языки, Долгов переводил статьи, касающиеся различных областей музыки, например воспоминания скрипача Поля Виардо, статьи Поля Стеклина об Йозефе Иоахиме и Эжени Изан, очерк Марка Пеншерля о Фрице Крейслере.

Но в центре музыкальных увлечений Долгова всегда оставалось творчество Бетховена, перед которым он преклонялся. Желание зафиксировать мысли, возникавшие в связи с исполнением квартетов Бетховена в течение многих лет, побудило Долгова начать работу над трудом, посвященным квартетам Бетховена. После издания в 1952 году капитального исследования «Определение времени пассажным инструментом» Петр Николаевич все свободное время посвящает разбору квартетов Бетховена. Он много времени проводил в библиотеках, собирал, покупал и выписывал книги, журналы для задуманного труда. Даже получил из Парижа книгу Ромена Роллана «Последние квартеты Бетховена», экземпляр которой с рукописными правками автора прислала ему в дар вдова писателя Мари Ромен Роллан.

Уйдя на пенсию, Долгов все свои силы безраздельно отдавал работе над этой книгой. Страстная, увлеченная работа продолжалась пятнадцать лет.

В 1968 году, когда исследование квартетов Бетховена близилось к концу, Петр Николаевич однажды посетил меня. Мы долго говорили о его труде и, конечно, о Бетховене. Петр Николаевич высказал тогда ряд интересных мыслей. Попросив у него разрешения, я тогда же записал этот страстный монолог.

«Бетховен был спутником всей моей долгой жизни. Он утешал меня в горестях, учил не обращать внимания на мелочи жизни и упорно бороться за свои идеи, учил тому, что человек прежде всего должен стать Человеком».

И не только в той части моей жизни, которая была отдана музыке, Бетховен был со мной. Он незримо присутствовал около меня в те звездные ночи, когда я, ученый, производил свои наблюдения. Он всегда любил небо, усеянное звездами, навевавшими на него светлые и возвышенные грезы, а это небо и эти звезды так близки нам — астрономам, большую часть своей деятельности также смотрящим в эту бездонность.

А квартеты Бетховена! Это целый мир, это необъятная космическая глубина и величие души, оставившей нам вечную радость и вечную загадку. Быть может, именно космичность творчества Бетховена в давнопрошедшие времена побудила меня, молодого астронома, соединить свой путь с этими творениями.

Из всех областей музыки мне ближе всего квартетное исполни-

тельство, а кто из создателей квартетной музыки может быть с таким правом назван гением среди гениев, как Бетховен!»

В 1969 году рукопись была закончена автором. Ее приняло издательство «Музыка», но кончина автора в 1972 году временно приостановила работу по подготовке ее к изданию.

Как же сложилась эта книга? План ее таков. Открывается она предисловием, за которым следует введение, рассматривающее довольно широкий круг вопросов: история возникновения и развития жанра квартета до Бетховена; подготовка композитора к созданию первых квартетов, начавшаяся сочинением струнных трио; некоторые особенности творческого процесса Бетховена; квартет Шуппанцига — первый исполнитель смычковых квартетов композитора.

Переходя непосредственно к квартетам Бетховена, автор распределяет их по трем периодам его творчества. К первому относятся квартеты ор. 18, ко второму — ор. 59, 74 и 95, к третьему — последние квартеты ор. 127, 130—133, 135. Каждый раздел начинается характеристикой Бетховена, автора квартетной музыки данного периода (наиболее существенные черты биографии, отразившиеся в творчестве, важнейшие черты стиля и т. п.). Далее следует описание всех квартетов данного периода. При этом приводятся сведения по истории сочинения, первых исполнений и изданий квартетов, сжатая характеристика музыки и важнейших особенностей формы. Как свидетельствует Г. Ноттебом в своей «Бетховениане», после выпуска окончательной модели метронома Мельцеля в 1818 году Бетховен в одиннадцати первых квартетах дал метромические указания к каждой части. Эти темпы, опущенные почти во всех изданиях, во многих случаях быстрее тех, которые приняты при исполнении квартетов Бетховена в наши дни, но они авторские и потому являются неразрывной частью его музыкального замысла. Считая важным ознакомление исполнителей с этими авторскими указаниями-пожеланиями, Долгов приводит их в своей работе. Кроме того, понимая условность и относительность попытки точно определить временное течение живой музыкальной мысли, автор указывает хронометраж каждой части и всего квартета в целом, выводя его из опыта выдающихся квартетных коллективов нашей страны, а также ряда зарубежных коллективов, исполнение которых известно нам по грамзаписи. Эти данные важны не только как ориентир для молодых исполнителей, они в какой-то мере имеют значение и для представления о временных пропорциях формы.

Большую ценность представляют введенные в работу выдержки из писем и других высказываний композитора. Вряд ли можно указать в русской литературе на другую работу о творчестве Бетховена, в такой мере включающую в себя эпистолярные материалы (насыщенная ими монография В. Д. Корганова не дает анализа творчества). Широко цитируются свидетельства современников, от-

звывы прессы, материалы, касающиеся истории создания и исполнения кватетов. Автором использованы также литература о кватетах Бетховена, изданная на иностранных языках (здесь особенно ценны выдержки из работ Р. Роллана, Ж. Шантавуана, М. Марьява, Т. Хельма), и сведения о кватетах, опубликованные на русском языке.

В работе принята такая система ссылок: после окончания цитаты в круглых скобках указываются две цифры, первая — порядковый номер источника, приведенного в конце работы в списке использованной литературы, вторая — страница этого источника. Если в цитируемом источнике несколько томов — ссылка на том дается арабской цифрой вслед за номером источника, например 143, 526 означает: Ноль Л. Бетховен, его жизнь и творения. М., 1892, т. 3, с. 526.

В эту книгу вложено много любви, знаний, горячего энтузиазма. Она в полном смысле слова написана кровью сердца, и хочется надеяться, что этот труд — плод благоговейного отношения к великому композитору и его творениям — найдет путь к сердцам читателей*.

Б. Доброхотов

* Редактор благодарит крупнейшего бетховеноведа, доктора искусствоведения Н. Л. Фишмана за ценные советы, способствовавшие окончанию этой книги.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Музыку Бетховена играют, слушают и любят во всем мире. Среди его произведений важное место занимают смычковые квартеты, охватывающие весь его творческий путь. Напомним, что если последняя фортепианная соната композитора обозначена ор. 111, а последний камерный ансамбль с участием фортепиано ор. 102, то последний квартет составляет ор. 135! Таким образом, последние квартеты Бетховена написаны позже его грандиознейшего творения — Девятой симфонии, ор. 125, и завершают весь творческий путь.

Квартеты — своеобразная летопись музыкальной жизни их создателя. Однако квартетное наследие Бетховена отнюдь не только исповедь самого автора. Бетховен всегда оставался художником-гражданином, мыслителем, стремившимся к высоким этическим и эстетическим обобщениям. Многие произведения Бетховена отличает такая высокая степень обобщения, что каждому слушателю кажется, будто в них высказаны именно его чувства и переживания. В наибольшей мере это относится к последним квартетам, отражающим грандиозную картину жизни.

Мне, как русскому музыканту, особенно дорого то обстоятельство, что уже вскоре после кончины Бетховена у нас в стране началось широкое признание его творчества. Об этом можно судить по высказываниям Глинки и Белинского, Даргомыжского и Герцена, Грибоедова и Мельгунова, Одоевского и Огарева, Веневитинова и Бакунина, а также множества других видных деятелей русской культуры первой половины прошлого столетия.

Позже, во второй половине века, много и горячо писали о Бетховене Серов и Стасов. Русские композиторы: члены «Могучей кучки», А. Рубинштейн, Чайковский, Танеев, Глазунов и Лядов — также высоко ценили творчество Бетховена.

Деятели русской культуры всегда выделяли в Бетховене его революционные идеи, гражданственное и демократическое начало творчества. Сравнивая Бетховена с Моцартом, Стасов писал: «У Моцарта вовсе не было способности воплощать массы рода человеческого, это только Бетховену свойственно за них думать и

чувствовать. Моцарт отвечал только за отдельные личности. Историк и человечества он не понимал, да, кажется, и не думал о них. Бетховен же — только и думал об истории и всем человечестве как об одной огромной массе. Это — Шекспир масс» (5, 170).

По словам Серова, в Девятой симфонии Бетховен «искал идеи, что истинная радость там только и веет, где все люди братья» (29, 429).

В 50-х годах в России был опубликован первый обобщающий труд о Бетховене — книга В. Ф. Ленца «Beethoven et ses trois styles» («Бетховен и его три стиля»; Спб., 1852). Вместе с другим, более развернутым трудом Ленца «Beethoven. Eine Kunst studie» («Бетховен. Художественный этюд»; Kassel, 1855, 1860) эта книга заняла видное место в бетховеннине. Издана была и работа другого русского исследователя, А. Д. Улыбышева — «Beethoven, ses critiques et ses glossateurs» («Бетховен, его критики и толкователи»; Leipzig — Paris, 1857). К сожалению, эта книга не свободна от ряда существенных недостатков. Таково, в частности, стремление умалить значение последних квартетов Бетховена. Примечательно, что после появления этой книги ряд прогрессивных деятелей русской культуры с полемическим задором стал особенно подчеркивать значение именно последних квартетов великого композитора.

В 1909 году вышла капитальная монография «Бетховен. Биографический этюд» (Спб. — М.), написанная В. Д. Коргановым. В этой монографии впервые в России были помещены почти все письма Бетховена. Перевод их не вполне точен, но тем не менее книга эта до сего времени сохранила свое значение. Несколько позже В. Г. Вальтер издал небольшую по объему книжку «Смычковые квартеты Бетховена в связи с его биографией» (М., 1912).

После Великой Октябрьской социалистической революции начинается новый период в нашей бетховеннине. В 1917 году Максим Горький писал Ромену Роллану, что необходимо создать биографию Бетховена для молодежи. Свое предложение Горький обосновал так: «Наша цель — внушить молодежи любовь и веру в жизнь. Мы хотим научить людей героизму. Нужно, чтобы человек понял, что он творец и господин мира, что на нем лежит ответственность за все несчастья на земле и ему же принадлежит слава за все доброе, что есть в жизни» (цит. по: 18, 51—52). Широко известно высказывание В. И. Ленина о сонате «Аппассионата».

В годы гражданской войны квартет им. А. Страдивари часто играл квартеты Бетховена рабочим и солдатам. И они, по словам участника квартета профессора В. Л. Кубацкого, находили у такой малоподготовленной к восприятию камерной музыки аудитории живейший отклик. Один из старейших советских смычковых квартетов, созданный в 1923 году, носит имя Бетховена.

Замечательные высказывания о Бетховене принадлежат А. В. Луначарскому (см.: 10, 20—30). Крупнейший советский музыковед, академик Б. В. Асафьев уже в 1927 году дал проникновенную оценку творчеству великого композитора. Меткие и яркие мысли о музыке Бетховена высказаны Асафьевым и в ряде его последующих ра-

бот, в том числе в капитальном труде «Музыкальная форма как процесс» (книга первая — М., 1930, книга вторая — «Интонация», М., 1947). Приведем лишь одно из высказываний Асафьева: «„Оглушенный“ в той же мере физической глухотой, как и — если не сильнее, не глубже — упорным непониманием настоящей ценности его творчества, Бетховен в своих последних сонатах и квартетах, словно назло „блестящей и радостной жизни“ победителей Наполеона, уходит в своеобразную сферу музыки вдумчивых монологов „наедине с собой“».

Какой богатейший сверхчуткий душевный мир развертывает перед нами его испытующая людей и свое „я“ мысль! Бетховенские интонации, как в свое время властная рука Микеланджело, казалось бы, разрушают всю каноничность ритмо-формулы, конструкций, сопряжений. Мысль его акцентирует обычно невыявляемое, сильно по-рембрандтовски — освещает, делает рельефным затемняемое, останавливается подолгу словно бы на деталях. Бетховен как бы откидывает мощные методы оформления симфонизма и обнажает „сущность музыки“: голосоведение и ритм, управляемые его волей» (4, 339).

В 1927 году вышла работа профессора М. В. Иванова-Борецкого «Московская черновая тетрадь Бетховена» («Музыкальное образование», 1927, № 1—2) об эскизах бетховенских квартетов, посвященных Н. Б. Голицыну. Работа эта завоевала известность, выходящую за пределы нашей страны. И то, что это исследование обратило внимание именно на последние квартеты Бетховена, в какой-то степени является знаменем времени*. В том же году издана «Русская книга о Бетховене. К столетию со дня смерти композитора» (М., 1927). Эта книга также сохранила свое значение до наших дней. Годом позже (1928) издан довольно подробный библиографический указатель русской литературы о Бетховене, составленный М. П. Алексеевым и Я. З. Берман.

Уже в 20-е годы нашего столетия Бетховен был в нашей стране одним из любимейших композиторов. Популярность его музыки в рабочей среде, открывшей для себя наследие великого композитора, была совершенно исключительной. Вспоминается, как в те годы к числу «пролетарских композиторов» часто относили и... Бетховена!

С тех пор появилось много работ, посвященных творчеству Бетховена. Назову лишь две важнейшие: «Проблемы бетховенского стиля», сборник статей под редакцией Б. С. Пшибышевского (М., 1932) и внесшая существенный вклад в бетховеннанию работа А. А. Альшванга «Людвиг ван Бетховен» (М.—Л., 1952, с дополнениями — М., 1963, 5-е издание — М., 1977). Во множестве статей разбираются отдельные стороны жизни и наследия Бетховена, не-

* Самым капитальным трудом, посвященным эскизам Бетховена и его творческому процессу, является трехтомная работа доктора искусствоведения Н. Т. Фишмана «Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 годы» (М., 1962), заслужившая широчайшее мировое признание. (Примеч. ред.)

которые из них затрагивают и вопросы, связанные с его квартетным творчеством. Чтобы перечислить всю опубликованную в России и СССР бетховениану, потребовался бы весьма обширный специальный труд*.

И все же факт остается фактом: кроме небольшой и весьма несовершенной книжки Вальтера до сего времени русскими исследователями не опубликовано ни одного труда, специально посвященного всем квартетам Бетховена, в котором объединились бы документальные материалы, связанные с историей создания, и разбор каждого квартета...

Восполнить этот пробел и было задачей, стоящей передо мной. Многие годы я в качестве первого скрипача участвовал в исполнении всех квартетов Бетховена. Музыка эта прошла через мой слух, мои руки, мое живое ощущение бессмертных бетховенских творений.

Но, не ограничиваясь своими личными впечатлениями-ощущениями, своим опытом, я изучил все, к сожалению, немногочисленные труды зарубежных исследователей, посвященные квартетам Бетховена, конечно, проштудировав при этом также источники, касающиеся его жизненного и творческого пути.

Для понимания квартетов Бетховена важно знать всё связанное с их созданием, первым исполнением и изданием, а также с особенностями жизни композитора в тот или иной период. Важно также хотя бы в общих чертах представить последующую музыкальную жизнь квартетов, поэтому я решил дать в своей работе возможно полные сведения, освещающие эти вопросы.

Основное, к чему я стремился, — вызвать живое ощущение музыки бетховенских квартетов. Специальный теоретический анализ квартетов не входил в мои задачи. Я не музыковед и обращаюсь не к специалистам-теоретикам, а к собратьям по смычку, молодым исполнителям и квартетистам-любителям. Поэтому анализ квартетов приводится мной постольку, поскольку он может помочь квартетистам лучше разобраться в сущности исполняемой музыки.

Работая над книгой, я переписывался с Роменом Ролланом. После его кончины вдова писателя Мари Ромен Роллан прислала мне в дар авторский экземпляр изданной в 1943 году книги Ромена Роллана «Beethoven. Les derniers quatuors» («Бетховен. Последние квартеты»). Эта книга, подытоживающая многолетний труд замечательного французского писателя и музыковеда в области изучения творчества Бетховена, особенно дорога мне. Читая книгу, испещренную многочисленными написанными чернилами пометками автора, я испытывал чувство восхищения перед художником, так глубоко проникшим в душу другого художника, жившего задолго до него. Книга Ромена Роллана не издавалась на русском языке,

* Хорошая подборка многих высказываний русских музыкальных деятелей о Бетховене дана в книге Ю. А. Кремлева «Фортепианные сонаты Бетховена» (М., 1953). Подробный список литературы о Бетховене на русском языке составлен Н. Л. Фишманом в кн.: Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. 5-е изд. М., 1977, с. 410—434. (Примеч. ред.)

поэтому я хотел познакомить наших читателей хотя бы с частью ее материала и широко использовал его в разделе, посвященном последним квартетам Бетховена *.

Свою книгу я адресовал в первую очередь студентам музыкальных вузов, проходящим в классах камерного ансамбля квартеты Бетховена. Конечно, книга может представить интерес для всех любителей музыки, ибо быть настоящим любителем музыки и не знать квартетов Бетховена — невозможно!

При написании книги мне оказали помощь своими советами многие музыканты, в частности квартетисты. От всего сердца благодарю их!

* Русский перевод этой книги под заглавием «Последние квартеты Бетховена» (М., 1976) впервые вышел уже после кончины П. Н. Долгова. (Примеч. ред.)

ВВЕДЕНИЕ

Известно, что «отцом» смычкового квартета считается Йозеф Гайдн. Однако до сего времени истоки жанра квартета фактически не прослежены.

Первые ансамбли смычковых инструментов возникли в XVII веке. Это был жанр трио-сонаты, получивший огромное распространение в Европе на протяжении более сотни лет вплоть до середины XVIII столетия. Основой трио-сонаты были две скрипки и смычковый бас, к которому добавлялся клавесин (иногда орган), исполнявший партию basso continuo. Клавесинист левой рукой играл ту же партию, что и смычковый бас, а правой импровизировал гармонию, недостаточно полно образуемую основными (облигатными) голосами. У некоторых композиторов (Д. Букстехуде, Дж. Тартини) такие сонатные ансамбли иногда включают четыре смычковых инструмента. Если отбросить клавесин (что нередко практиковалось), останется четыре смычковых инструмента. Казалось бы, именно здесь сформировался состав классического смычкового квартета. Однако чисто полифоническая фактура этих ансамблей имеет мало общего с первыми квартетами Гайдна.

Поэтому более вероятно, что жанр классического смычкового квартета с его гомофонной основой возник как своеобразная модификация струнной группы симфонического оркестра.

Четырехголосный состав струнного оркестра (первые и вторые скрипки, альты и басы) сложился уже в творчестве Баха, Генделя и Вивальди. Позже, в творчестве композиторов Мангеймской школы, утверждается новый жанр — симфония. Причем основой их оркестра опять же становится четырехголосная струнная группа. Установлено, что в ту эпоху количественный состав струнной группы оркестра не был стабильным: «...одно и то же произведение исполнялось либо ансамблем из четырех солистов, образующих струнный квартет, либо удвоенным, или утроенным, учетверенным и т. д. составом исполнителей» (2, 23).

Можно полагать, что гениальная мысль взять за основу состав струнной группы симфонического оркестра (отбросив контрабас.

дублировавший партию виолончели) и использовать его в сфере камерной музыки родилась именно у Гайдна. По сути дела квартет — это смычковая группа симфонического оркестра, сведенная к минимальному камерному составу.

Что давала такая реформа? Поскольку каждая партия в квартете не дублировалась, как в струнной группе оркестра, образовывалось новое эстетическое качество — создание своеобразной беседы четырех голосов-инструментов с индивидуализированными партиями.

Отмечая заслуги Гайдна — создателя этого жанра, нельзя забывать и других талантливых музыкантов, его современников, которые много сил уделили созданию смычковых квартетов. Это итальянские композиторы П. Нардини и Дж.-Б. Самmartини, позже — Л. Боккерини, немецкий композитор К. Диттерсдорф, французский — Л. Керубини, чешский — Э. А. Фёрстер. Они создали много чудесной квартетной музыки, но высшие ее достижения в XVIII веке, несомненно, связаны с именами Гайдна и Моцарта.

Гайдн в области смычкового квартета оставил огромное наследие. Обратившись к этому жанру в возрасте двадцати трех лет (в 1755 году), он написал восемьдесят три квартета. При кажущейся уравновешенности квартетного творчества Гайдна, оно в то же время пронизано непрерывным исканием. Если ранние квартеты довольно просты, то в дальнейшем мы встречаем много неожиданного. Меняется строение цикла, меняются местами средние части. Появляется народный в своих истоках жанр — скерцо. Финалы иногда пишутся в форме фуги. Черты полифонического изложения голосов неизменно даются на гомофонной основе. Преобладает искрящееся веселье, задор, народный юмор. В то же время в медленных частях проявляется удивительная широта настроений, от светлой печали до скорби, даже трагизма. В этом плане особенно справедливо высказывание Моцарта, отметившего присущее Гайдну разнообразие настроений: «Никто не может так шутить, потрясать, исторгать слезы и глубокое умиление и все одинаково впечатляюще, как Йозеф Гайдн» (цит. по: 36, 5). Нет большего счастья для музыкантов, как проиграть все квартеты Гайдна, непосредственно ощутить непрерывное углубление их содержания и обогащение композиционных приемов.

Моцарт написал двадцать шесть смычковых квартетов. Его ранние квартеты еще недостаточно самостоятельны, но созданные в зрелый период, между 1782 и 1785 годами (то есть между «Посвященным из сераля» и «Свадьбой Фигаро»), шесть квартетов, посвященных Гайдну, — великолепны. В них обращает на себя внимание тонкая полифоническая склада фактура и такой необычный для XVIII века прием, как изложение и развитие тематического материала всеми инструментами, включая и виолончель. Но при этом господствует первая скрипка. Многое в этих квартетах было новым, непривычным, например введение в менуэты народного материала, в частности лендлера. Финалы в некоторых

случаях написаны в форме вариаций. Каждый квартет имеет свое неповторимое, индивидуальное лицо.

Именно в квартетах Гайдна и Моцарта были заложены основы для появления квартетного творчества Бетховена. По сравнению со своими предшественниками Бетховен динамизировал форму сонатного аллегро. Если у Гайдна и Моцарта форма сонатного аллегро связана преимущественно с первой частью, то у Бетховена даже в ранних квартетах она проникает и в другие разделы четырехчастного цикла.

Изменяется и строение цикла. Уже в первом периоде творчества обычный для средних частей классического квартета менуэт Бетховен заменяет характерным для него жанром — скерцо. Долгое время считалось, что именно Бетховен впервые ввел в квартетный цикл скерцо, однако это не так: честь нововведения принадлежит Гайдну, который в 1781 году включил скерцо и скерцандо в свои так называемые русские квартеты, посвященные наследнику русского престола великому князю Павлу. Но у Гайдна скерцо трактовалось как чисто развлекательная интермедийная часть, у Бетховена же оно приобретает значительную самостоятельную выразительность и насыщается порой довольно сложным содержанием. Скерцо получают у Бетховена широкое развитие и по размерам иногда даже превосходят первую часть цикла. А. Г. Рубинштейн так охарактеризовал бетховенские скерцо: «Раз улыбка, другой раз смех, иной раз хохот, нередко горечь, насмешка и вообще — целый мир психических выражений» (27, 52); в другом месте он сравнивает эти скерцо с образом шута из трагедии Шекспира «Король Лир».

Медленные части, лирически-созерцательные у предшественников Бетховена, в его квартетах становятся порой очень активными. Финалы вместо излюбленной предшественниками Бетховена формы рондо часто создаются в форме рондо-сонаты или сонатного аллегро. Непрерывное развитие, преодолевающее в борьбе все препятствия, становится основой его квартетной музыки и тем самым вносит в сферу камерного ансамбля черты симфонизма.

Каким же образом могло случиться, что Бетховен лишь в тридцатилетнем возрасте (1800 год) обратился к жанру квартета, и что позволило ему сразу создать цикл квартетов, которые немедленно выдвинули его из среды современных композиторов?

Бетховен начал писать рано, но долгое время не обращался к жанру квартета, по-видимому считая его очень сложным. Молодой композитор совершенствовал свое мастерство, создавая пьесы для фортепиано и различные ансамбли с участием этого инструмента, которым он блестяще владел. В то же время он уделяет значительное внимание сочинению трио для скрипки, альты и виолончели. Работа над ними явилась для Бетховена творческой лабораторией, позволившей овладеть спецификой смычковых ансамблей. Таким образом, композитор преодолевает важную ступень, ведущую к созданию смычковых квартетов.

Самым ранним известным нам смычковым ансамблем Бетховена является трио ор. 3 для скрипки, альты и виолончели, написанное еще в Бонне, то есть до 1792 года. Через три года (1795) граф Аппоньи заказал Бетховену смычковый квартет. Однако композитор в ответ послал ему смычковый квинтет ор. 4, переработанный из ранее сочиненного октета для духовых инструментов. В этих композициях ярко отразилось влияние Моцарта.

Затем было создано еще четыре ансамбля для струнного трио: серенада ор. 8, D-dur (1797) и три трио ор. 9, G-dur, D-dur и c-moll (1798). Серенада, местами живая и остроумная, в целом все же не отличается особыми достоинствами, но трио ор. 9 представляют большой интерес. По стилю они в основном примыкают к произведениям Гайдна последнего периода его творчества, но многое в них уже характерно для самого Бетховена. Наиболее значительно трио c-moll. Энергично-порывистая первая его часть в полном смысле слова бетховенская по стилю. Она сменяется Adagio, в котором настроение раздумья подернуто чувством тоски. Эта часть в какой-то мере превосходит по характеру некоторые Adagio последнего периода творчества Бетховена. Далее следует лучшая часть трио — скерцо, полное кипучей энергии.

Таким образом, к концу 1790-х годов Бетховен приобрел большой опыт в создании смычковых ансамблей, что подготовило почву для его обращения к сочинению квартетов.

В отличие от Баха и Моцарта, совершенно не писавших эскизов и приступавших к нотной записи лишь после того, как будущее произведение уже полностью было сочинено «в голове», Бетховен огромное внимание уделял эскизам. Он постоянно имел при себе нотные тетради, в которые вносил каждую музыкальную мысль, каждый мотив, возникший в его воображении. Обычно эти записи делались во время прогулок, но в отдельных случаях эскизы записывались дома, даже ночью. Об этом свидетельствуют капли воска от горящей свечи, имеющиеся на некоторых страницах.

Упорное совершенствование тематического материала — важнейшая черта творческого процесса Бетховена. Сам он, по словам Л. Шлёссера, выразил процесс своего творчества следующим образом: «Я переделываю многое, отбрасываю, пробую снова до тех пор, пока не бываю удовлетворен, и тогда в моей голове начинается переработка в ширину, в длину, в высоту и глубину. Так как я сознаю, чего хочу, то основная идея не покидает меня никогда; она поднимается, она вырастает, и я вижу и слышу образ во всем его объеме стоящим перед моим внутренним взором как бы в отлитом виде» (цит. по: 30, 25).

При сцеплении отдельных тематических набросков в большие музыкальные построения они подвергались столь существенным изменениям, что сходство их с первоначальными эскизами становилось порой весьма отдаленным. При таком способе работы постепенно выкидывалось все несовершенное, а хорошее превращалось в лучшее.

Сам процесс сочинения несколько видоизменялся в разные периоды. В молодые годы квартеты сочинялись и начисто записывались в очень сжатые сроки. Часто Бетховен одновременно работал над несколькими различными по жанру произведениями.

В последние годы композитор также иногда одновременно работает над несколькими произведениями, но теперь они обычно относятся к одному жанру. Примечательно, что темпы сочинения замедляются. Это может быть отчасти объяснено тем, что сама музыкальная мысль подчас принимает столь необычную, капризную форму, что найти органичное музыкальное воплощение ее было трудно даже для гениального творца. И еще одно весьма существенное изменение: в ранний и средний периоды творчества Бетховен сначала записывал множество разбросанных эскизов, как бы собирал впрок кирпичи для будущего здания, а потом соединял эти фрагменты в единое целое — строил дом. В последний период Бетховен часто сначала в основных чертах определял характер целого, а потом во множестве вариантов отделявал его фрагменты. Только после этого писалась окончательная партитура.

Как мы уже сказали, сочинение квартетов проходит через все периоды творческой жизни Бетховена. Иногда квартеты создавались друг за другом, образуя целые серии, в других случаях они отделены значительными промежутками времени. Бетховен опубликовал шестнадцать квартетов и Большую фугу, которая в нотных изданиях фигурирует как квартет № 17.

Первые шесть квартетов написаны до 1800 года, следующие пять — в период с 1806 по 1810 год, последние шесть квартетов созданы в 1823—1826 годах.

В творческой жизни Бетховена большую роль сыграл так называемый квартет Шуппанцига — первый исполнитель большинства квартетных творений великого композитора. Деятельность этого коллектива столь неразрывно связана с творчеством великого композитора, что в Вене его называли квартетом Бетховена. Он организовался в 1792 году, когда князь Карл Лихновский, ученик и друг Моцарта, пригласил к себе на службу четырех юных музыкантов: И. Шуппанцига, И. Сину, Ф. Вейса и Н. Крафта. Когда мы говорим о квартете Шуппанцига, то обычно не задумываемся о возрасте его участников. А они к моменту знакомства с приехавшим в Вену Бетховеном были моложе композитора. По сути дела все это были талантливые юнцы. Первому скрипачу, Игнацу Шуппанцигу, в 1792 году исполнилось пятнадцать лет, возраст второго скрипача, Иоганна Сины не установлен, но точно известно, что альтисту Францу Вейсу и виолончелисту Николаю Крафту в это время было по четырнадцать лет! Тем более поразительно, что в избалованной музыкальными талантами Вене этот квартет сразу привлек к себе внимание; впоследствии он стал считаться одним из лучших квартетных коллективов Европы.

В 1808 году квартет перешел от Лихновского на службу к русскому послу в Вене графу Алексею Кирилловичу Разумовскому. Поэтому часто он именовался также квартетом Разумовского. За

долгие годы существования состав квартета менялся. Так, например, в связи с отъездом Шуппанцига в Россию (1816—1823) его в этот период замещал один из лучших скрипачей Вены Йозеф Майзедедлер. В 1807 году в Вену прибыл превосходный виолончелист Йозеф Линке, который тогда же вошел в состав квартета вместо вышедшего Крафта. С 1825 года участником квартета в качестве второго скрипача становится Карл Гольц, в последние два года жизни великого композитора принимавший в его судьбе близкое участие. Бывали случаи, когда в квартете играли великосветские любители: граф А. К. Разумовский, недурно и со вкусом исполнявший партию второй скрипки, а также верный друг Бетховена барон Николаус Цмескаль фон Домановец, чиновник придворной венгерской канцелярии в Вене, хорошо игравший на виолончели.

Хотя состав квартета временами и менялся, в историю он вошел, как мы уже говорили, под наименованием квартета Шуппанцига. Настоящая фамилия Шуппанцига была Жупанчич, что свидетельствует о его южнославянском происхождении. Шуппанциг был на шесть лет моложе Бетховена. Большая заслуга Шуппанцига в том, что в 1804 году он стал инициатором первого в Европе публичного исполнения квартетов.

В лейпцигской «Allgemeine musikalische Zeitung» («Всеобщая музыкальная газета») за 1805 год находим такой отзыв о Шуппанциге — руководителе этого коллектива: «Шуппанциг в прекрасном исполнении квартетов так глубоко проникает в дух произведения, умеет так ярко выделить страсть, силу и в то же время нежность, красоту, юмор и шутку, что едва ли нашелся бы другой, с таким же успехом играющий первую скрипку» (цит. по: 15, 2, 308).

Концерты квартета, возглавляемого Шуппанцигом, горячо принимались публикой. Как сообщает А. Шиндлер, «они обычно исполнялись в зале, вмещающем 500 человек. В этом помещении четыре инструмента звучали как маленький оркестр; четверо музыкантов играли мужественно и энергично. Это было уже хорошо. Общими усилиями они старались возможно полнее и ярче выявить характерные особенности музыки и раскрыть индивидуальность каждого композитора. Чтобы добиться такого эффекта, необходимо было прежде всего владеть искусством извлекать из инструмента звук мощный и прекрасный. Этим искусством они владели все, хотя и не претендовали на виртуозность современных исполнителей» (цит. по: 13, 51).

В разговорной тетради Бетховена после концерта 25 января 1824 года находим следующую запись, сделанную рукой его племянника Карла: «Напрасно мы пытались бы описать то впечатление, которое проявлялось всеми присутствовавшими... Зал был переполнен. Многие стояли у дверей... Исполнение было великолепное. Они не играли, а пели на своих инструментах. Это было впечатление — бесконечно прекрасное. Игру Шуппанцига часто прерывали аплодисменты всего зала» (цит. по: 26, 35).

Бетховен ценил Шуппанцига как музыканта, но часто довольно бесцеремонно подшучивал над этим толстяком, которого называл «милорд Фальстаф». Шуппанциг «...был эгоистичным, тучным эпикурейцем. Тем не менее — подлинным артистом, который не всегда достигал всю глубину бетховенской мысли, но признавал ее высокую музыкальную ценность и сумел проявить достаточно ума, чтобы предложить свои услуги Бетховену, более того — чтобы принять в его музыке на веру то, что вначале он не понимал: он доверился уму самого мэтра» (25, 30).

Из писем Бетховена видно, что он высоко ценил виолончелиста Крафта. С дружеским чувством относился Бетховен и к сменившему Крафта Линке.

На репетициях квартетов Бетховен, невыдержанный по натуре, тем не менее прислушивался к замечаниям талантливых артистов, считался с ними в том случае, если предлагаемые изменения не затрагивали существа музыкальной идеи. По словам Ф. Г. Вегелера, однажды Крафт убедил Бетховена изменить пассаж в финале трио ор. 1 № 3. Тем не менее имел место и следующий случай. Однажды, когда Шуппанциг пожаловался на трудность одного пассажа в квартете № 7, раздраженный Бетховен ответил «Неужели Вы воображаете, что я думаю о какой-то несчастной скрипке, когда вдохновение возбуждает во мне творчество?» (см. 31, 143).

Если в популяризации квартетов Бетховена этот коллектив сыграл огромную роль, то не меньшее значение для его художественного роста оказало постоянное общение с великим композитором. «Малейшие замечания Бетховена были законом для квартета. Благодаря глубокому постижению сокровенных мыслей композитора и полнейшему усвоению его внутренних стремлений квартет Разумовского достиг почти всемирной известности... Весь тогдашний музыкальный мир говорил об этом квартете с восторгом» (28, 82).

В бетховенские принято деление творчества Бетховена на три периода: ранний, средний и последний. Их рубежи определяются так: первый период до 1802 года, второй — до 1815 года, последний — до конца жизни композитора. Сочинение квартетов полностью укладывается в такое деление: ор. 18 — первый период; ор. 59, 74, 95 — средний период; ор. 127, 130—133, 135 — последний период.

Перейдем теперь к рассмотрению квартетов Бетховена по трем периодам его творчества. Отметим при этом, что квартеты ор. 18, относящиеся к первому периоду деятельности Бетховена, и по материалу, касающемуся истории сочинения, и по значимости самой музыки уступают квартетам среднего и особенно последнего периодов. Соответственно этому пропорции изложения, достаточно скромные применительно к ранним квартетам, в дальнейшем будут непрерывно возрастать.

ПЕРВЫЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА

Квартеты ор. 18

Объединенные одним опусом, шесть первых квартетов Бетховена сочинялись в течение двух лет, с 1798 по 1800 год. Квартеты ор. 18 посвящены одному из высокопоставленных покровителей Бетховена, князю Ф. И. Лобковицу. Написаны они еще под явным влиянием Гайдна и Моцарта, а также одного из учителей Бетховена — чешского композитора Э. А. Фёрстера.

При некоторой однотипности музыкального языка эти квартеты довольно разнообразны по характеру. Хотя приемы изложения и развития еще напоминают предшественников Бетховена, в содержании музыки ощущается нечто новое — стремление к психологической углубленности.

Бетховен сочинял квартеты ор. 18 с большим увлечением и подъемом: темы рождались легко, и каждая часть компоновалась сразу в почти законченном виде.

Эти квартеты созданы молодым композитором, полным жизненной энергии. Можно считать, что квартеты ор. 18 являются своеобразной параллелью шести квартетам Моцарта, посвященным Гайдну. Влияние моцартовских квартетов в какой-то мере ощущается в квартете № 5 и в еще большей степени — в квартете № 2. В других случаях это влияние сглаживается и на первый план явно выступают черты, характерные для индивидуальности Бетховена. Вспомним хотя бы *Adagio* из квартета № 1, *Allegro* квартета № 4 или «*La Malinconia*» из квартета № 6.

Советский исследователь творчества Бетховена А. А. Альшванг так определяет значение этого цикла: «Квартеты ор. 18 с исторической точки зрения занимают промежуточное положение между классической камерной музыкой XVIII века (элементы развлекательности, танцевальности, типичные каденционные формулы финалов, изящество внешней обработки) и новой камерной музыкой „серьезного“ жанра (углубленные *Adagio*, первые признаки органического объединения отдельных частей цикла)» (1, 134).

Первые исполнения квартетов ор. 18 происходили у покровителя и друга Бетховена князя Карла Лихновского. По настоянию Лихновского Бетховен в 1794 году поселился в его дворце. В

семье Лихновского отношение к молодому композитору и блестящему виртуозу-пианисту было исключительно радужное и ласковое, что подтверждает сам Бетховен: «Княгиня Христина готова была заказать стеклянный колпак, чтобы недостойные не могли коснуться меня пальцами и даже дыханием» (цит. по: 11, 89). Увлеченный камерным творчеством Бетховена, Лихновский подарил ему квартет ценных итальянских инструментов*. Горячий поклонник музыки, князь Лихновский раз в неделю по утрам собирал у себя артистов для исполнения камерной музыки, преимущественно смычковых квартетов. На эти домашние исполнения допускались, помимо близких друзей, крупные музыканты, тонкие знатоки. Здесь проигрывались новые произведения Бетховена. Так, в присутствии Гайдна у Лихновского впервые исполнялись Бетховеном и артистами квартета Шуппанцига три фортепианных трио ор. 1 Бетховена и посвященные Гайдну три фортепианных сонаты ор. 2.

Исполнение квартетов ор. 18 было поручено молодым друзьям Бетховена — артистам квартета Шуппанцига. По мере того как заканчивалось сочинение того или иного квартета, Бетховен приносил его исполнителям и, как говорит близкий к нему в эти годы композитор И. Зейфрид, «сообщал им свои соображения о характере, выразительности и вдохновлял своим присутствием» (цит. по: 40, 49).

Квартеты ор. 18 были опубликованы венским нотопечателем Т. Молло. Изданы они были не одновременно: три первых — в июне, а остальные три в октябре 1801 года**.

Первоначальная нумерация квартетов ор. 18 была затем изменена Бетховеном по совету Шуппанцига. Этот новый порядок вошел во все издания партитуры. Таким образом, общезвестная нумерация квартетов ор. 18 не соответствует последовательности их сочинения. Перечислим квартеты в том порядке, как они были созданы (в скобках указаны номера, присвоенные квартетам ор. 18 во всех изданиях): квартеты D-dur (№ 3), F-dur (№ 1), G-dur (№ 2), A-dur (№ 5). О датах создания квартетов B-dur (№ 6), c-moll (№ 4) точные сведения не обнаружены.

Публичное исполнение квартетов ор. 18 состоялось в Вене в 1801 и 1802 гг. Они не были по достоинству оценены музыкальной критикой и отдельными видными музыкантами. Характерно мнение учителей Бетховена. Авторитетнейший теоретик И. Альбрехтсбергер нашел квартеты ор. 18 негодными, потому что они не соответствовали традиционным требованиям. «Не знайтесь с Бетховеном, — сказал Альбрехтсбергер своему ученику И. Э. Долецалеку, показавшему ему эти квартеты, — он ничему не научился, и никогда ничего путного из него не выйдет» (цит. по: 11, 98). Автор «Жизни Гайдна» Джузеппе Карпани сообщает, что Гайдн не на-

* Первая скрипка работы Дж. Гварнери (1728), вторая — Н. Амати (1690), альт — В. Руджери (1690), виолончель — А. Гварнери (1712). (Примеч. ред.)

** Согласно традиции того времени Молло издал лишь партии (голоса) квартетов ор. 18. Партитура этого опуса была впервые издана лишь после смерти Бетховена, в 1829 г. (Примеч. ред.)

шел в квартетах ор. 18 ничего оригинального, усматривая в них смешение своего стиля со стилем Моцарта (40, 51).

С другой стороны, знаменитый скрипач Л. Шпор считал квартет №1 вершиной в творчестве этого жанра.

«Allgemeine musikalische Zeitung» в следующих выражениях писала о появлении первой серии квартетов, изданной Молло: «Среди новых произведений фигурируют превосходные сочинения Бетховена; три квартета доказывают наличие таланта; их надо лишь часто и притом очень хорошо исполнять, так как они трудны для игры и ни в какой мере не популярны» (цит. по: 40, 50). Газета не изменила своего осторожного тона и после выхода следующих трех квартетов ор. 18.

Однако у слушателей квартеты имели большой успех, что побудило Молло выпустить в 1802 году второе издание. В связи с этим 8 апреля 1802 года Бетховен пишет издателю Ф. Гофмейстеру: «Господин Молло недавно снова издал мои квартеты, причем ошибки и Errata* крупного и мелкого калибра кишат там, словно рыбы в воде, то есть их видимо-невидимо... Вся моя кожа исколота этими прекрасными изданиями моих квартетов» (19, 154).

В связи с ранними квартетами Бетховена не могу не привести очень интересного высказывания А. Рубинштейна, чутко отметившего появления нового уже в этом периоде творчества композитора: «Вообще в сочинениях его первого периода только проглядывают еще формулы прежних сочинений, так же как и костюмы остаются еще некоторое время те же самые, но и в этих произведениях слышится уже, что вскоре собственные волосы заменят напудренный парик с косичкой, что сапоги вместо башмаков с пряжками изменят походку мужчины (также и музыкальную), что сюртук вместо широкого фрака со стальными пуговицами придаст ему другую осанку. И в этих произведениях звучит уже подле сердечного (как у Гайдна и Моцарта) задушевный тон (у них отсутствующий). А вскоре после того является у него рядом с эстетикой (как у них) этика (у них отсутствующая), и чувствуешь, что он вскоре переменит менюэт на скерцо, что с ним инструментальная музыка достигнет драматического выражения и дойдет до трагизма, что вообще приобретет совершенно новые выражения» (27, 51—52).

Отметим, что в наши дни квартеты ор. 18 являются едва ли не самыми популярными камерными творениями Бетховена.

Квартет № 1, F-dur (ор. 18 № 1). (Аменда-квартет)

Уцелела рукопись партий раннего варианта этого квартета, которую Бетховен подарил своему другу Карлу Аменде 25 июня 1799 года при отъезде последнего из Вены в Курляндию. На партии первой скрипки рукою Бетховена написано: «Дорогой Аменда! Прими этот квартет как скромный знак памяти о нашей дружбе. Всякий»

* Опечатки (лат.).

раз, когда будешь играть его, вспомни о тех днях, что мы прожили вместе, и о том, как глубоко тебя любил и всегда будет любить твой верный и искренний друг Людвиг ван Бетховен» (19, 113).

Через два года, 1 июля 1801 года в письме к нему же Бетховен сообщает: «Квартет свой никому не давай, так как я основательно его переделал. Лишь теперь я научился как следует писать квартеты, в чем ты сам убедишься, когда их получишь» (19, 146). Действительно, переработанный вариант квартета № 1 показывает, как быстро совершенствовался стиль молодого Бетховена.

В этом квартете прежде всего привлекает наше внимание высокое мастерство владения фактурой, поистине безупречной. В то же время по стилю первая, третья и четвертая части, несмотря на ряд замечательных находок, еще не вполне оригинальны. Тем более неожиданной предстает вторая часть — Adagio, совершенно самостоятельная по своему содержанию. Здесь перед нами уже не последователь Гайдна и Моцарта, а Бетховен со всеми индивидуальными чертами его стиля. Это Adagio, так же как и Largo e mesto из фортепианной сонаты op. 10 № 3, выделяется среди камерных произведений конца XVIII века трагической окраской музыкальных образов.

В основу музыки первой части (Allegro con brio, $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = 54$), написанной в сонатной форме, положена короткая тема, построенная на мотивной ячейке, являющейся выписанным группетто:



Этот мотив в первой части проводится 131 раз! При этом активная тематическая разработка, столь характерная для стиля зрелого Бетховена, здесь по сути дела отсутствует. Основное интонационное зерно остается неизменным, меняется лишь его окружение: гармония и фактура.

В музыке первой части проходит разнообразная гамма настроений — от шуточных до серьезных.

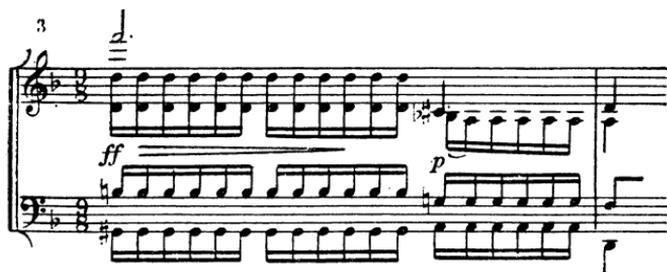
Поистине гениальным предстает перед нами Бетховен во второй части (Adagio affettuoso ed appassionato, $\frac{9}{8}$, $\text{♩} = 138$), также написанной в сонатной форме. Из глубины сердца льется горькая жалоба, передаваемая сначала кантиленой первой скрипки:





Здесь музыка как будто выражает жажду покоя, избавления от страданий. Затем мужественное *sforzando* как бы возвращает ее к новой жизни.

После проведения мягкой убаюкивающей побочной партии в тональности F-dur начинается разработка. Она довольно компактна (всего 19 тактов). В разработке тема главной партии благодаря окружению тридцатьвторых получает характер более экспрессивный. В конце разработки четыре постепенно затихающих аккорда и полные напряженного ожидания паузы подводят к несколько сокращенной и измененной по фактуре репризе. В коде динамическое нарастание в партии виолончели приводит к сектаккорду второй низкой ступени, после чего наступают мучительно длинные паузы. Резко звучащий уменьшенный септаккорд, исполняемый *fortissimo* с громадным скачком вниз в партии первой скрипки, звучит как крик смертельно раненного человека (см. пример 3).



Последние пять тактов — скорбный эпилог. Слушая замечательное *Adagio*, мы невольно задаемся вопросом, не находился ли композитор под влиянием какого-нибудь определенного поэтического образа? Ответ на этот вопрос дают слова самого Бетховена: «Когда я писал это *Adagio*, — сказал он своему другу Аменде, — я представлял себе сцену в могильном склепе из „Ромео и Джуль-

етты"» (цит. по: 11, 96). Отметим, что набросок части имеет авторскую пометку «Последние вздохи».

Третья часть — Скерцо (Scherzo, $3/4$, $\text{♩} = 112$), легкое и грациозное (пример 4).

4

Allegro molto



Интересно начало трио, построенное на унисонных октавных скачках (пример 5).

5

Trio

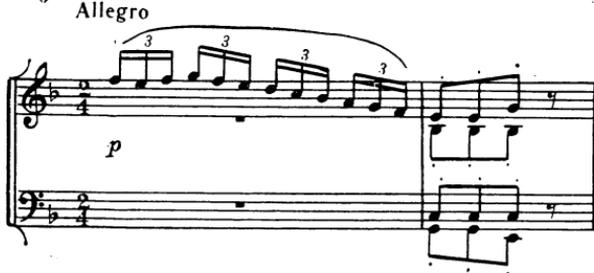


Эти скачки проходят и в дальнейшем изложении трио. В музыке всего скерцо чувствуются юношеская радость и сила.

Настроение, сложившееся в скерцо, получает дальнейшее развитие в финале (Allegro, $2/4$, $\text{♩} = 120$), написанном в форме рондо-сонаты. Характерна тема его главной партии (пример 6).

6

Allegro



Вначале ведущая роль поручена первой скрипке, потом все четыре инструмента сливаются в унисоне и вводят в гордую и полную энергии новую тему — начало связующей партии (пример 7).

7 [Allegro]

Затем идет побочная партия, в сопровождающих голосах которой используются приемы имитационного изложения. Следует первое возвращение главной партии, большая разработка, реприза и кода.

Элементы тематического развития, очень скупо намеченные в первой части, получают в финале значительно более широкое и активное воплощение. Финал полон веселой, увлекательной жизнерадостности.

Продолжительность исполнения квартета 26 минут: I ч. — 8 мин., II ч. — 7 мин., III ч. — 4 мин., IV ч. — 7 мин.

Квартет № 2, G-dur (op. 18 № 2)

Второй квартет еще в большей степени, чем первый, отразил влияние Гайдна и Моцарта. Этот квартет отличается большей однородностью настроения, чем многие другие сочинения Бетховена. Преобладающее в нем настроение — ясное и беспечное. В среде музыкантов квартет получил наименование «квартета комплиментов» в значительной степени вследствие впечатления, производимого темой главной партии первой части (Allegro, $\frac{2}{4}$, $\text{♩} = 96$):

8 Allegro

При слушании этой части воображение невольно рисует зал эпохи рококо, открытие в нем торжественного приема с последующими церемонными поклонами и приветствиями. Иногда беседа

оживляется, и, быть может, господа в париках и косичках, разгорячившись, вступают в спор, но все сковано рамками этикета. Как музыкальная обрисовка эпохи первая часть очень характерна.

Более оригинальна вторая часть, написанная в сложной трехчастной форме. Она состоит из трех контрастных разделов: благородного, проникновенного *Adagio cantabile* ($\frac{3}{4}$, $\text{♩} = 72$), за которым следует веселое праздничное *Allegro* ($\frac{2}{4}$, $\text{♩} = 69$), после чего возвращается *Adagio* с более богатыми фигурациями. Сопоставления контрастных разделов *Adagio* и *Allegro* внутри части, столь характерные впоследствии для зрелых квартетов Бетховена (ор. 74, ор. 130), здесь используются в жанре квартета впервые.

Третья часть (*Allegro*, $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = 52$) названа скерцо, хотя это скорее веселый менуэт в стиле Гайдна. Чисто бетховенским приемом является неожиданное появление тональности H-dur в начале второго раздела скерцо, значительно расширенного по сравнению с первым. Трио C-dur заимствует мотив из второго раздела скерцо, но по-новому освещает его. Одновременное проведение триолей и дуолей, появляющееся в трио, придает ему шуточную окраску. Быть может, наиболее интересным моментом в скерцо, а пожалуй, во всем квартете, следует признать появление в трио при переходе от него к главной теме скерцо нисходящего хода целыми нотами от *do* малой октавы до *re* большой октавы в нюансе *pianissimo*, что придает музыке своеобразный колорит.

Финал (*Allegro molto quasi Presto*, $\frac{2}{4}$, $\text{♩} = 92$) написан в сонатной форме. Он возвращает нас в атмосферу стиля рококо первой части квартета. Вместе с тем в нем ярче чувствуется непосредственность, народно-жанровая струя. Беззаботная тема главной партии (пример 9) используется поистине неисчерпаемым образом.



В побочной партии, изложенной вначале синкопами, Бетховен достигает поразительных эффектов посредством имитационно-полифонического развития простой мелодической фигуры, содержащейся в следующих двух тактах:



Тематический материал экспозиции в разработке претерпевает различные изменения: проводится в уменьшении, увеличении, обращении. Оригинальна и гармонизация, например модуляция g-moll — As-dur.

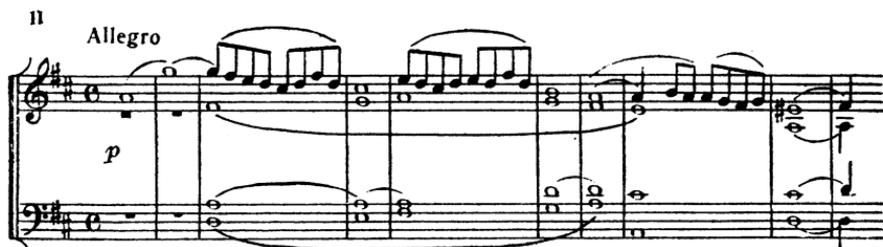
Этот тональный план способствует усилению радостного и веселого настроения в репризе и коде. Местами последняя часть квартета довольно явственно напоминает финал музыки балета «Прометей», написанного Бетховеном в 1800 году.

Продолжительность исполнения квартета 21 минута: I ч. — 8 мин., II ч. — 4 мин., III ч. — 4 мин., IV ч. — 5 мин.

Квартет № 3, D-dur (op. 18 № 3)

Напомним, что это произведение — первый опыт обращения Бетховена к жанру смычкового квартета. В квартетном «первенце» Бетховена владение квартетной фактурой достаточно совершенно, звучность ясная, красивая, но дань традиции сказалась в том, что ведущая роль поручена в основном первой скрипке. Сочинение поразительно ровное по изложению и развитию тематического материала. Гладкость и безупречность изложения музыки, быть может, объясняется тем, что в своем первом опыте квартетной музыки Бетховен еще не «выпускает когти» (Ромен Роллан), как это ощущается в более поздних сочинениях, а следует блистательным образцам, созданным его великими предшественниками — Гайдном и Моцартом.

В первой части (*Allegro, alla breve, J = 120*), напоминающей квартет № 1, D-dur Моцарта, доминирует первая скрипка. Главная партия начинается *piano*, широким мелодическим ходом на септиму (пример 11).



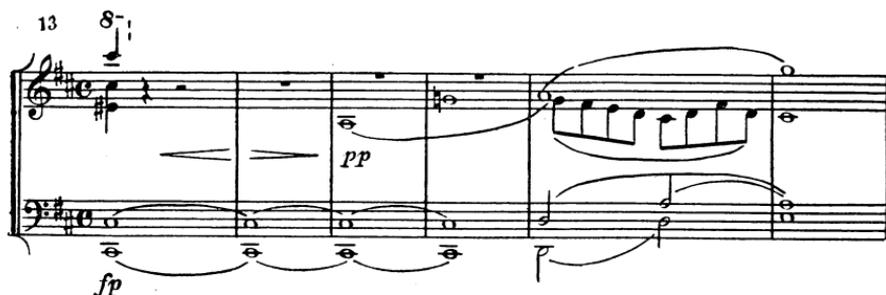
Характер этой партии, бодрый и жизнерадостный, определяет настроение всей первой части.

В побочной партии этой части две темы: первая начинается в доминантовой тональности A-dur; вторая, песенно-танцевального характера — в отдаленной тональности C-dur (пример 12).



Отметим, что эта вторая тема по характеру несколько напоминает русскую народную песню.

Разработка невелика по масштабам и не содержит интенсивно-го мотивно-тематического развития, столь характерного для Бетховена. Следует отметить интересный в гармоническом отношении переход к репризе: альт и виолончель удерживают основной звук установившегося в конце разработки *Cis-dur'*ного трезвучия, а скрипки на этом фоне вводят в тональности *D-dur* тему главной партии (пример 13).



Вторая часть квартета (*Andante con moto*, $\frac{2}{4}$, $\text{♩} = 92$) написана в сонатной форме без разработки с расширенной репризой. Эта часть пронизана созерцательно-спокойным настроением. Здесь дается как бы смысловая кульминация всего цикла. Интересно, что уже в своем первом квартете Бетховен пишет медленную часть в сонатной форме.

Тема главной партии *Andante* носит задумчивый характер (пример 14).



Побочная партия, беззаботная и шутливая, не совсем гармонирует с основным настроением части. Энергично звучит последнее проведение темы главной партии в репризе. Неожиданное вступление трепещущих секстолей, подчеркиваемых *sforzando* в начале каждого полутакта, и затихающее, истончающееся окончание этой части предвосхищают некоторые поздние произведения Бетховена, например *Adagio* квартета № 10.

Близко примыкает к настроению первой части квартета полная очарования третья часть (*Allegro*, $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = 100$), написанная в характере менуэта (см. пример 15).

15

Allegro

Musical score for example 15, marked "Allegro" and "p". It consists of two staves, treble and bass clef, in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex texture with overlapping lines and dynamic markings.

Этот менуэт построен по старинному образцу, с чередованием мажора (менуэт) с минором (трио). Трио контрастно менуэту по настроению; тема трио излагается обеими скрипками и на фоне поступенного хода терциями альта и виолончели звучит таинственно, со скрытым внутренним напряжением (пример 16).

16

[Allegro]

Musical score for example 16, marked "[Allegro]" and "p". It consists of two staves, treble and bass clef, in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music features a prominent melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef, with dynamic markings "p" and "sf".

Квартет завершается жизнерадостным и энергичным финалом (Presto, $\frac{6}{8}$, $\text{♩} = 96$), написанным в сонатной форме и по стилю близким к праздничным, народным по характеру финалам квартетов Гайдна. Примечательны резкие гармонические, тональные смены, например сдвиг из A-dur в F-dur. В развитии музыки, особенно в тональном плане этого сравнительно раннего сочинения Бетховена довольно неожиданно ощущаются черты, делающие эту часть предвестницей романтических финалов.

В разработке с начала ее и почти на протяжении полусотни тактов происходит преимущественно развитие мотива темы главной партии в разных вариантах. Затем появляется новый эпизод, который следует отметить: в партии второй скрипки в контрапункте с первой возникает новая тема, а виолончель в это время исполняет тему побочной партии (см. пример 17).

17

[Presto]

Musical score for example 17, marked "[Presto]" and "pp". It consists of two staves, treble and bass clef, in 6/8 time. The key signature has one sharp (F#). The music features a fast, rhythmic melody in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef, with dynamic markings "pp" and "7".

Интенсивность звучания уменьшается до едва слышимого. За два такта до репризы неожиданно врывается fortissimo, которое при ее наступлении сменяется внезапным piano. Кода завершается короткими унисонными фразами pianissimo. В конце Бетховен выписывает на полутора тактах у всех инструментов паузы с фермой. Импульс движения был настолько мощным, что необходимо время для его затухания. Таким образом, музыка финала кончается не с последним звуком, а лишь после того, как будет «дослушана» последняя пауза, продленная фермой.

Продолжительность исполнения квартета 24 минуты: I ч. — 8 мин., II ч. — 5 мин., III ч. — 3 мин., IV ч. — 8 мин.

Квартет № 4, c-moll (op. 18 № 4)

Если квартет № 3 написан раньше других в ор. 18, то квартет № 4, по ряду данных, создан последним. По своим художественным качествам этот квартет занимает в ор. 18 едва ли не первенствующее место. Здесь более ярко, чем в других квартетах ор. 18, предвосхищаются произведения зрелой поры творчества Бетховена. Особенно значительны крайние части, которые можно отнести к выдающимся созданиям Бетховена первого периода творчества. Следует отметить также новизну строения цикла, в середине которого вместо традиционного противопоставления Adagio и скерцо (или менуэта) помещены две части однородного характера — скерцо и менуэт.

Для того чтобы проникнуть в замысел квартета № 4, следует обратиться к настроениям Бетховена в эту пору его жизни. Они ярко обрисованы в следующих строках его письма к Вегелеру от 16 ноября 1801 года: «Ты едва ли можешь себе представить, сколь одинокое и грустное существование влачил я на протяжении последних двух лет. Словно призрак, преследовал меня повсюду мой слабый слух, и я бежал от людей, должен был казаться мизантропом, хотя в действительности мне это так мало свойственно. — Перемена, происшедшая во мне теперь, вызвана милой чудесной девушкой, которая любит меня и любима мною. После двух лет снова несколько светлых мгновений, и вот — я впервые ощутил, что женитьба могла бы составить мое счастье. К сожалению, она не моего сословия, и сейчас, разумеется, жениться мне никак невозможно; я еще должен порядком поскитаться. Когда бы не слух мой, я давно уже объехал бы полсвета, а мне необходимо это сделать — ведь для меня не существует высшего наслаждения, чем заниматься своим искусством и его показывать» (19, 149).

Приведенный отрывок из письма достаточно хорошо раскрывает душевные переживания Бетховена, в которых столкнулись трагизм, связанный с усилением глухоты, творческий подъем, радость любви и препятствия, стоящие на пути к счастью.

Разнообразная гамма чувств, порожденных этими переживаниями, нашла свое глубокое выражение в первой части квартета (*Allegro ma non tanto*, $\frac{4}{4}$, $\text{♩} = 84$). Главная партия полна затаенной скорби, она требует сдержанной мужественной передачи. Своеобразна она и по форме — тринадцатитактовый замкнутый период, включающий и элемент мотивного развития (пример 18).

18 *Allegro ma non tanto*

Тему завершает дополнение (такты 14—16) с остановкой на доминанте, контрастирующее своей статичностью с драматическим стремлением основного раздела главной партии*.

Для экспозиции в целом характерно большое разнообразие тематического материала и его структурная завершенность. Так, первый раздел связующей партии, являясь по существу расширенным дополнением к главной партии, представляет собой нечто

* Можно также считать, что главная партия охватывает такты 1—25. Границы формы здесь довольно текучи. (Примеч. ред.)

обособленное: лишь на мгновение промелькнула новая тональная краска Es-dur (такт 17), но в целом связующая партия тонально замкнута, она останавливается на доминанте главной тональности как на преддытке к следующей теме. Начало побочной партии прямым сопоставлением вводит As-dur (пример 19).



Создается впечатление, что «задача» этой темы — дать лишь постепенный тональный переход к Es-dur.

Светлая, умиротворяющая кантилена побочной партии — яркий пример производного контраста у Бетховена; построенная на интонациях главной и связующей партий, побочная, а также заключительная партия образно противоположны им. Примечательно, что некоторая обособленность тематического материала присуща лишь экспозиции; в разработке и репризе тематическое развитие дается более обобщенно.

В этих разделах сонатной формы контраст главной и побочной партий еще более подчеркнут их непосредственным сопоставлением без связующей партии. Отражением этого контраста являются два тематических раздела разработки: проведение главной партии целиком в новой тональности и ее последующее тематическое развитие, а затем аналогичное развитие побочной партии.

Истинно бетховенская сила чувствуется в более динамичной по сравнению с экспозицией репризе, насыщенной контрастами.

В драматургическом плане всей первой части квартета, несмотря на большую протяженность светлых лиричных побочной и заключительной партий, побеждает трагическая настроенность главной партии.

В коде патетическое настроение достигает своего апогея. В последних шести тактах, звучащих напряженно и гневно, слышится дыхание исполинского «Кориолана».

Вторая часть (Andante scherzoso quasi Allegretto, $\frac{3}{8}$, $\text{♩} = 56$) очень интересна по форме. В ней есть все составные части сонатной формы: экспозиция, разработка, реприза и кода. В то же время изложение носит полифонический характер (фугато в главной партии, каноническая секвенция в побочной партии, имитационность развития в разработке). Следующая за темой главной партии группа шестнадцатых является темой побочной партии. Скерцо, по-видимому, было сочинено в 1800 году. По мнению А. Б. Маркса, музыка этой части «отличается серьезным и решительным характером, и хотя время от времени в ней слышится то одна, то другая шутка, делается это с намерением, чтобы скрыть серьезные мысли композитора» (цит. по: 37, 23). В то же время другой музыковед, Людвиг Ноль считает скерцо

только «легкой юмористической шуткой». Бесспорно, однако, что скерцо далеко уводит нас от настроения первой части.

Наоборот, третья часть — менуэт (Allegretto, $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = 84$) вновь возвращает к нему. В трио менуэта своеобразно звучат в партии первой скрипки восходящие и нисходящие триоли. Оригинальны и необычны темповые указания Бетховена: менуэт в первый раз должен быть исполнен в умеренном темпе (по авторскому обозначению — Allegretto), а по окончании трио менуэт повторяется в более быстром темпе (più Allegro).

Финал квартета (Allegro, alla breve, $\text{♩} = 66$) написан в форме рондо-сонаты. По характеру и даже некоторым интонационным оборотам он близок третьей части «Патетической сонаты» Бетховена и особенно финалу трио G-dur Гайдна. Приведем тему рефрена финала:

20 Allegro

The image shows a musical score for the finale of Beethoven's Quartet No. 5, Op. 18 No. 5. The score is in G major, alla breve time signature, and marked Allegro. It shows the first two staves of the piece, with dynamics p, cresc., and f. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the upper voice, with a bass line of quarter notes.

Рефрен сменяется то певучими, то скерцообразными эпизодами. В коде финала (Prestissimo, $\text{♩} = 84$) напряжение достигает предела: главная тема идет в стремительном движении и заканчивается просветленным звучанием в C-dur. Решающую роль при исполнении финала играет правильное, четко выявленное соотношение темпов Allegro и Prestissimo.

Продолжительность исполнения квартета 22—22,5 минуты: I ч. — 8 мин., II ч. — 6,5 мин., III ч. — 4 мин., IV ч. — 4 мин.

Квартет № 5, A-dur (op. 18 № 5)

Квартет № 5 несколько напоминает квартет Моцарта в той же тональности, и недаром это произведение встретило особое сочувствие Улыбышева — поклонника Моцарта, автора известной монографии о нем. Впрочем, сходство, а быть может, даже подражание, относится только к форме, а не к содержанию, так как индивидуальность Бетховена сказалась и здесь в полной мере. В этом квартете композитор передает существенные черты своего мироощущения — жизнерадостность, жизнелюбие, столь контрастирующие с драматическим настроением квартета № 1. Таков прежде всего характер главной партии первой части (Allegro, $\frac{6}{8}$, $\text{♩} = 104$):

21

Allegro

Побочная партия более драматична (пример 22).

22

[Allegro]

Начавшись в тональности минорной доминанты, она далее переходит в искрящийся E-dur.

Вторая часть — менуэт (Menuetto, $\frac{3}{4}$, $\text{d.} = 76$), проникнутый моцартовским духом (см. пример 23).

23

Menuetto

Музыка второго раздела менуэта плавно движется вплоть до внезапной, прерывающей ее течение генеральной паузы. После этого вновь проводится первый раздел в несколько расширенном виде. В трио менуэта звучит одна из задушевнейших мелодий (пример 24), подобная тем, которые имеются в теме с вариациями фортепианной сонаты As-dur op. 26 и в третьей части фортепианного трио Es-dur op. 70.

24

Trio

Третью часть квартета (Andante cantabile, $\frac{2}{4}$, $\text{♩} = 100$) составляют великолепные тема, пять вариаций и кода. Эскизы этой части, хранящиеся в Западном Берлине и в Лондоне, относятся к 1798 — 1799 годам.

Тема вариаций очень проста, незатейлива (пример 25).

25 Andante cantabile

Тем более поразительны черты симфонизма, проявившиеся в развитии темы и проникшие в жанр вариаций уже в раннем квартете композитора. В этой части проходит вереница различных образов и настроений от проникновенно-задушевных до героических. Развитие несет в себе черты симфонического преобразования основной темы.

Остановимся лишь на некоторых, наиболее характерных разделах этого вариационного цикла. Прекрасна третья вариация с ее точно убаюкивающими фигурациями тридцатьвторых у скрипок, которым противопоставлено проведение свободно преобразованного тематического материала у альты и виолончели (пример 26).

26 [Andante cantabile]

В пятой вариации очень явно проявляются черты героики (пример 27).

27 [Andante cantabile]

В коде (Poco Adagio, $2/4$, $\text{♩} = 88$) как напоминание звучат отголоски темы.

Финал квартета (*Allegro, alla breve*, $\text{♩} = 76$) написан в сонатной форме. Он начинается энергичной главной партией, в изложении которой использованы полифонические приемы (пример 28).

28 *Allegro*

После оживленной главной партии побочная вносит существенный контраст гомофонностью изложения и более спокойным ритмом (пример 29).

29 [*Allegro*]

В разработке Бетховен остроумно соединяет темы главной и побочной партий. В коде неожиданно появляется новый мотив в главной тональности — первая скрипка, поддержанная остальными инструментами, поет прощальную песню, затем эта фраза проходит в разных голосах. Финал завершается протяжным тихим аккордом.

Характерно для Бетховена в этом квартете отступление от моцартовского образа, сказавшееся в большой свободе голосоведения, тональных сдвигах и перестановке двух средних частей, благодаря чему возникает четкий контраст между медленной третьей частью и финалом. Примечательно и то, что кульминация цикла помещается в зоне «золотого сечения» (третья часть — вариации).

Продолжительность исполнения квартета 24 минуты: I ч. — 5 мин., II ч. — 4,5 мин., III ч. — 9,5 мин., IV ч. — 5 мин.

Квартет № 6, В-dur (op. 18 № 6)

Квартет № 6 по нумерации является последним в op. 18, но, возможно, пятым по времени написания.

Первая часть (*Allegro con brio, alla breve*, $\text{♩} = 80$) начинается главной партией — бодрой, живой, с оттенком юмора. Те-

ма побочной партии широкая, певучая. Короткая заключительная партия, основанная на теме главной партии, приводит к энергичному, решительному окончанию экспозиции. Что касается разработки, то она довольно традиционна. Реприза является точным повторением экспозиции. Кода отсутствует.

Большой любовью у слушателей пользуется вторая часть (*Adagio ma non troppo*, $2/4$, $\text{♩} = 80$). Это спокойная, пленительная музыка, развивающаяся в лирическом плане (см. пример 30).

30 *Adagio ma non troppo*

Выразительна тема в *Es-dur*, начинающаяся унисоном скрипки и виолончели (пример 31).

31 [*Adagio ma non troppo*]

В репризе сложной трехчастной формы темы варьируются.

Третья часть — скерцо (*Allegro*, $3/4$, $\text{♩} = 63$), подобно первой части квартета, проникнута веселым и беззаботным настроением, которое постепенно переходит в безудержное ликование. Частые синкопы придают скерцо шуточный характер.

Перлом квартета В-dur является его финал — знаменитая «La Malinconia» («Меланхолия»); в ней Бетховен поразительно передает тончайшие душевные переживания, употребляя самые простые средства. Эта часть (Adagio, $\frac{3}{8}$, $\text{♩} = 88$) сопровождается в начале такой надписью: «Questo pezzo si deve trattore colla più delicatezza» («Эту пьесу следует исполнять в высшей степени деликатно»). Первое появление темы звучит в высоком регистре *più* и излагается скрипками и альтом без участия виолончели (пример 32).

32 Adagio

sempre pp

Повторение первого четырехтакта в более низком регистре придает теме мрачное звучание. Затем та же тема модулирует в *h-moll*, при этом образуется цепочка из четырех уменьшенных септаккордов (см. пример 33).

33 [Adagio]

pp *f* *p* *f* *p*

Однако меланхолия не к лицу юности, для которой открыт весь мир с его радостями и надеждами, а потому отбросим все мрачное и будем резвиться и танцевать! И вот во исполнение этого призыва после последнего глубокого вздоха Бетховен неожиданно переключает слушателей в шутливо-веселую часть (Allegretto quasi allegro, $\frac{3}{8}$, $\text{♩} = 48$) танцевального характера (пример 34).

34 Allegretto quasi Allegro

p *sf* *sf*

С этой беззаботной веселостью меланхолия не может бороться и проявляет себя только в двух коротких вставках Adagio. Далее до Poco Adagio все звучит игриво и шутивно.

В Poco Adagio снова слышится раздумье. Композитор как бы задает вопрос: имеем ли мы право веселиться? На это следует утвердительный ответ; наступает *prestissimo* ($\frac{3}{8}$, $\text{♩} = 112$), подобное бурному танцу. Таким образом, в финале происходит борьба двух настроений: мрачной меланхолии и самого безудержного веселья, причем победа остается за последним. Форма этой части — рондо-соната со вступлением в медленном темпе — унаследована Бетховеном от Люлли; ею пользовался также Гайдн в своих симфониях.

Продолжительность исполнения квартета 22 минуты: I ч. — 7 мин., II ч. — 5 мин., III ч. — 4 мин., IV ч. — 6 мин.

ВТОРОЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА

Квартеты ор. 59, 74, 95

После окончания ор. 18 прошло пять лет до появления новых квартетов Бетховена. В эти годы он создал множество капитальных произведений. Среди них: Вторая и Третья симфонии, Третий концерт для фортепиано с оркестром, десять фортепианных сонат, в их числе «Лунная», «Аврора» и «Аппассионата», и шесть сонат для скрипки и фортепиано, в том числе — «Крейцера». Во всеоружии мастерства Бетховен снова обращается к квартетному жанру и создает три квартета ор. 59. Они сочинялись по заказу графа А. К. Разумовского, которому и были посвящены.

Первые эскизы квартетов ор. 59 относятся к 1804 году; они чередуются с набросками к «Фиделно». Темы записаны «...на клочках бумаги, во время прогулок — беглый след случайных впечатлений, фразы, за которые Бетховен берется снова и снова и непрестанно их перерабатывает...» (31, 142).

Все три квартета ор. 59 создавались параллельно. Они записывались без указания дат, в течение двух лет, в разных тетрадах.

Французский музыковед Ж. Шантавуан в своей монографии о Бетховене пишет: «Представление Бетховена о музыке существенно изменяется с 1800 года и до его смерти; сначала он видит в музыке приятное искусство, как почти весь XVIII век; затем создает искусство лирическое и позже делает его все более возвышенным...» Параллельно этому происходит и изменение в методах работы: «...вместо прежней легкости наступает более длительное, тяжелое и болезненное рождение произведения; Бетховен вырывает музыку из своего сердца, он поет, кричит, содрогается... кажется, что он одержим демоном или богом» (33, 76—77).

Даже самый формат набросков меняется. Бетховен использует теперь не только эскизные тетради большого формата для работы за столом, но часто и небольшие нотные тетради, которые он носит под мышкой или в кармане, где они рвутся и мнутся. Его больше не увидишь без этих разлинованных лоскутков;

на прогулке или в гостях он что-то записывает либо исправляет в них.

Казалось бы, артист во всей полноте, зрелости и могуществе гения должен выполнять свою задачу с растущей день ото дня легкостью, но у Бетховена получается наоборот: непрерывное усложнение музыкальных образов требует большей работы, в связи с чем сроки сочинения музыки в средний и поздний период, как правило, увеличиваются.

В эскизах трех квартетов ор. 59 темы записаны в лихорадочном беспорядке, и в них внесено множество поправок. Лишь одна тема вылилась сразу полностью завершенной. Это *Adagio* квартета № 7. Композитор сделал здесь следующую пометку: «Плакучая ива или акация на могиле моего брата» (несомненно, Бетховен имеет в виду своего брата Людвига, умершего в младенческом возрасте до рождения композитора, получившего то же имя).

Наброски для финалов квартетов № 8 и 9 встречаются в изобилии, тональности их часто еще не определены. Тема менуэта квартета № 8 начата карандашом, далее различные ее варианты записаны чернилами. Тема, позднее использованная в *Allegretto* Седьмой симфонии, обработана много раз; она предназначалась для второй части квартета № 9, но вскоре была заменена другой. На измятом от долгого пребывания в кармане листке после прерванного наброска темы фуги квартета № 9 имеется следующая пометка: «Подобно тому как сегодня ты устремляешься в житейский водоворот, точно так же ты можешь создавать свои произведения, несмотря на все общественные препятствия. Пускай твоя глухота не будет более тайной даже и для искусства!» (цит. по: 40, 66).

Квартеты ор. 59 часто называют «русскими» потому, что в два из них — в квартеты *F-dur* и *e-moll* — Бетховен включил мелодии русских народных песен. Имеются сведения о том, что он заимствовал эти мелодии из широко популярного в начале XIX века сборника Ивана Прача (см.: 1, 248). Кроме того, К. Черни сообщает, что Бетховен «зачитывался статьями [в „Allgemeine musikalische Zeitung“] о русской народной музыке и выписывал нотные приложения, включавшие издание этих песен» (цит. по: 19, 248). Бетховен был так увлечен ими, что, по словам Черни, выражал намерение в каждом из своих квартетов разработать какую-нибудь русскую мелодию (см.: 11, 201).

Время окончания квартетов можно установить по письмам Бетховена. Он пишет 5 июля 1806 года издателю Г. Гертелю в Лейпциг о новых квартетах, один из которых уже закончен: «В ближайшее время я думаю заняться данного рода работой главным образом» (19, 240). Квартет, о котором Бетховен упоминает как о законченном, — первый в ор. 59. В конце того же 1806 года, в ноябре или декабре, Бетховен сообщает А. К. Разумовскому: «Имею честь послать Вам второй квартет и уведомить о том, что третий будет мною закончен в ближайшее время. <...> Меня

очень порадовало, что первый квартет удостоился Вашего одобрения; надеюсь, что и второй Вам также понравится» (19, 247). Известно, что третий квартет ор. 59 был закончен вслед за вторым в декабре 1806 года.

Эти «русские квартеты» были впервые исполнены в начале 1807 года во дворце Разумовского квартетом, возглавляемым Шуппанцигом. Репетиции проходили у Разумовского и были особенно интересны исполнителям и композитору благодаря присутствию графа — живого свидетеля эпохи Гайдна и Моцарта. В своей биографии Бетховена А. Шиндлер утверждает, что «Разумовский своими рассказами о беседах и встречах с Моцартом и Гайдном и передачей Бетховену своих музыкальных воспоминаний оказал немалое влияние на его музыкальное развитие» (цит. по: 28, 82).

Тесное общение Бетховена с Разумовским не прерывалось и после того, как последний, прекратив свою дипломатическую деятельность, остался в Вене. Не без участия Разумовского посвященные ему квартеты попадают в Россию и в 1812 году исполняются в Москве и Петербурге.

Квартеты ор. 18 и ор. 59 резко отличаются друг от друга. В творчестве Бетховена, в том числе в его сонатах и симфониях, не найти такого скачка внутри одного жанра.

Квартеты ор. 59 написаны уже всеми признанным мастером, который доказал свою силу в других областях музыки и к этому времени испытал жестокие удары судьбы, борясь за свои идеалы. Эти квартеты создал гений, исполин, который, чувствуя, что традиционная форма сковывает высокий полет его фантазии, не ломает, а чрезвычайно расширяет ее.

Основные показатели художественной зрелости Бетховена в этих произведениях — драматизация музыкальной идеи и активизация ее разработки. В переданных Беттиной Арним Гёте высказываниях Бетховена содержится следующее описание его творческого процесса: «Из пламени энтузиазма вырывается мелодия; задыхаясь, я преследую ее, мне удастся ее догнать... она снова улетает, она исчезает, она погружается в глубокую пропасть, где бушуют страсти. Я вновь настигаю ее; я схватываю ее, с наслаждением сжимаю в своих объятиях; ничто более не может разлучить меня с ней; я умножаю ее разнообразными превращениями, и вот я торжествую победу над музыкальной идеей» (цит. по: 31, 141).

Для Бетховена точно найденная и зафиксированная музыкальная идея стала основой, которая определяет форму произведения. Отсюда терпеливые, порой мучительные искания, о которых свидетельствуют тетради эскизов. Подчиняясь вдохновению и только ему, Бетховен то следует за традицией, то смело нарушает ее.

Существенным признаком квартетов ор. 59 является то, что личное начало в них отступает на второй план. В этих квартетах Бетховен, как и в симфониях, воплощает радости и печали мира больше, чем свои собственные.

Масштабность музыкальной мысли и ее развития несут в квартетах среднего периода черты симфонизма. Широта и многообразие тематической разработки в них поистине поразительны. Вся музыка произрастает из одного зерна, порой даже зернышка. Рихард Вагнер в своей книге «Опера и драма» делает чуткое наблюдение о музыке Бетховена: «...самой своеобразной особенностью бетховенского творчества является то, что он начинает с мелких кусочков, из которых на наших глазах воздвигает роскошное и гордое здание» (цит. по: 37, 54).

Ясно ощущается в квартетах ор. 59 также оркестровое начало. Оно усиливается в ор. 59 от первого квартета ко второму, а от второго к третьему, иногда вызывая у слушателей желание услышать эту музыку в звучании оркестра. По словам Т. Хельма, для ор. 59 самым правильным названием было бы — «квартетные симфонии» (37, 40).

Тонко ощутив оркестровое начало, заложенное в квартетах ор. 59, Ромен Роллан пишет: «Оркестр в них ощущается постоянно. Струны передают гобой, рога, орган и арфу» (цит. по: 1, 252).

Пресса сразу откликнулась на первые исполнения квартетов. «La gasette musicale universelle» 27 февраля 1807 года писала: «Три новых квартета Бетховена, очень длинные и трудные, посвященные русскому послу графу Разумовскому, привлекают внимание всех знатоков. Они глубоко задуманы и написаны превосходным образом, но непонятны всем: за исключением, может быть, квартета в F-dur, который должен нравиться всякому просвещенному другу музыки своей оригинальностью, мелодией и гармонической энергией» (цит. по: 15, 2, 423). «Allgemeine musikalische Zeitung» писала: «В Вене появились новые бетховенские квартеты, трудные, но превосходные, которые все больше нравятся... Они задуманы глубоко и отлично сделаны, но не общедоступны... Любители надеются увидеть их скоро в напечатанном виде» (цит. по: 1, 252).

Квартеты ор. 59 были опубликованы в 1808 году издательством «Индустриальная контора»: в 1808 году — голоса квартетов ор. 59, партитура же — лишь в 1830 году.

Первое публичное исполнение квартетов состоялось в Вене в феврале 1808 года. Они не имели успеха у слушателей. Это вполне понятно. С новизной и необычностью этих квартетов первое время никак не могли примириться современники, в особенности музыканты-профессионалы. Даже артисты квартета Шуппанцига, друзья и почитатели Бетховена, впервые ознакомившись с квартетом F-dur, начали смеяться, убежденные, что стали жертвой мистификации. Из близких к Бетховену лиц один Ф. Брунсвик почувствовал величие этих квартетов и попросил Бетховена дать их ему для изучения.

Композитор А. Гировец, увидев, что кто-то из его друзей покупает один из этих квартетов, воскликнул: «Вы бросаете Ваши деньги в окно» (11, 199). Аббат М. Штадлер, отличный органист, учитель

Вебера и Мейербера, подчеркнуто ретировался, когда играли тот или другой из квартетов ор. 59.

Но вскоре произошло поразительное явление. После того как ошарашивающее впечатление от первого знакомства с непривычными по стилю квартетами ор. 59 прошло, эти произведения приобрели фанатичных почитателей, особенно среди венских музыкантов. Когда Россини в 1822 году приехал в Вену, скрипач Й. Майзедер познакомил его с квартетами ор. 59 как наиболее замечательными произведениями этого времени. Россини восхищался ими и выразил горячее желание встретиться с автором квартетов.

В Лондоне квартеты ор. 59 охарактеризовали как «сумасшедшую музыку». «Скрипачу Радикати, который имел смелость заявить, что эти квартеты не музыка, Бетховен ответил со спокойным презрением: „О, это не для вас, это для грядущего времени!“» (цит. по: 26, 49).

Во Франции квартеты ор. 59 долго оставались неизвестными. Когда же в 1831 году впервые состоялось их публичное исполнение в Париже, оно встретило холодный прием слушателей. В то же время А. Габенек, дирижер симфонических концертов консерватории, восхищался ими. По его инициативе в программу четвертого концерта, состоявшегося 18 марта 1832 года, было включено два отрывка: *Adagio* из квартета № 7 и fuga квартета № 9 в исполнении всего струнного состава оркестра. Это едва ли не первый случай перенесения музыки бетховенских квартетов в сферу оркестрового звучания. Исполнение *Adagio* не произвело большого впечатления, но fuga была принята восторженно. И в последующие годы эта замечательная fuga нередко исполнялась струнным оркестром.

Тем не менее против квартетов ор. 59 возникла бурная оппозиция, причем одним из самых ярых их противников был музыкант-любитель Ж. А. Онслов, автор многочисленных малоинтересных произведений камерной и даже симфонической музыки, которую он считал превосходящей бетховенскую.

В дальнейшем квартеты ор. 59 постепенно входят в программы концертов камерной музыки. В 1850 году возникло «Общество квартетов Бетховена», основанное известным виолончелистом Шевльером. Это «общество», часто исполняя квартеты ор. 59, познакомило с ними публику во Франции и Германии.

В России квартеты ор. 59 впервые прозвучали в начале 1812 года; их исполнили в доме фельдмаршала графа Салтыкова. Когда попробовали сыграть квартет *F-dur*, величайший виолончелист того времени Б. Ромберг после исполнения начала скерцо пришел в бешенство, бросил виолончельную партию на пол и стал топтать ее ногами, уверенный, что Бетховен издевается над исполнителями.

В дальнейшем до основания отделений Русского музыкального общества в Москве и Петербурге, то есть до середины шестидесятых годов, бетховенские квартеты публично почти не исполнялись.

Во второй половине XIX века появляются достаточно серьезные отклики на квартеты ор. 59, принадлежащие просвещенному любителю-музыканту, нижегородскому помещику Александру Дмитрие-

вичу Улыбышеву и видному музыковеду Василию (Вильгельму) Федоровичу Ленцу. В 1852 году Ленц опубликовал свое известное сочинение «Beethoven et ses trois styles», где по поводу оп. 59 он говорит: «Правильнее было бы эти квартеты называть чудесами». И далее: «...создание этих квартетов представляет дворец камерной музыки. Они являются перчаткой, брошенной прошедшему, настоящему и будущему искусства. Кто сможет когда-либо создать подобное этим трем шедеврам в новом стиле? Для этого нужно было бы стать в отношении Бетховена тем, чем Бетховен был в отношении Моцарта — гениальным творцом космоса идей и новых форм... Три квартета, посвященные Разумовскому, не были бы возможны без симфоний и фортепианных сонат, которые озаменовали новую победу — введение нового стиля в квартет. Создание этих квартетов так же велико, как и создание симфоний» (40, 144—145).

В ответ на это сочинение Улыбышев написал исследование «Beethoven, ses critiques et ses glossateurs». Оп. 59 внушает ему совершенно противоположные мысли: «Во время появления этого опуса у нас в Петербурге немногие находили в нем вкус. Но с тех пор ветер изменился, и современная критика ставит их намного выше первых шести квартетов Бетховена. Некоторые видят в них три чуда. Что касается меня, то я не удержался бы выразить смело свое мнение, что эти три квартета-чуда мне никогда не доставляли большого удовольствия. Я в течение долгих лет их играл, слушал в них перво-сортных скрипачей, заставляя себя полюбить то, что в конце концов нашли таким обаятельным, но увлечения ими у меня не явилось, и я уверен, что многие, не признаваясь, испытывали то же, что и я...» (43, 97).

Однако благодаря энтузиазму русских почитателей Бетховена уже в 1848 году квартеты Разумовского ставились выше шести первых квартетов — если не публикой, то ценителями и знатоками.

В наше время квартеты оп. 59, особенно первый из них, завоевали огромную и повсеместную популярность.

Примечательна оценка, которую дает этим квартетам Ромен Роллан: «Три квартета оп. 59, по-моему, несравнимы со всем написанным прежде. Я осмелюсь даже сказать, что они выше всех квартетов, написанных впоследствии» (25, 299).

К зрелому, второму периоду творчества Бетховена, кроме трех квартетов, посвященных А. К. Разумовскому, относятся еще два квартета оп. 74 и 95, о которых мы расскажем в дальнейшем.

Квартет № 7, F-dur (оп. 59 № 1)

Квартет № 7 значительно превосходит каждый из первых шести квартетов масштабностью и глубиной содержания. Обращает на себя внимание то, что Бетховен здесь впервые в жанре квартета пишет все части в сонатной форме. Первая часть квартета № 7 отличается необычайной новизной изложения и интенсивностью симфонического развития. В скерцо, где ранее преобладало веселое шутили-

вое настроение, раскрывается широчайшая гамма чувств, от юмора до скорби. Adagio — глубокая трагедия. Путь к примирению с действительностью композитор дает в жизнерадостном, народном по характеру тематизма финале.

Уже начало первой части (Allegro, $2/4$, $\text{♩} = 88$) необычно (пример 35). «Мелодия звучит на фоне однообразного сопровождения, напоминающего звуки волынки. Гармонизация простой смелой диатонической темы отличается жесткостью; мелодия и аккомпанемент как бы независимы друг от друга. С девятого по девятнадцатый такт сопровождение держится сплошь на доминантсептаккорде, в то время как мелодия, очевидно, требует смены гармонических функций. Такой род сплошного недифференцированного сопровождения на одной и той же тональной функции в корне разрушает все сложившиеся со времен генерал-баса приемы гармонизации. Оно явно заимствовано из практики народных инструментальных ансамблей и придает особо рельефный характер самой мелодии — обычно танцевальной. Подобной смелости в применении народных приемов не проявлял еще никто до Бетховена. В частности, для утонченного, возвращенного в аристократических салонах квартетного жанра начало квартета ор. 59 № 1 равносильно революционному перевороту: оно сдало в архив истории все „галантные“ традиции во имя нового содержания» (1, 249).

35 Allegro

p

mf e dolce

cresc.

p

После виолончели «слово берет» первая скрипка, которая приводит тему к мощному окончанию. Затем вступает приветливая, грациозная тема, напоминающая звучание пастушьих наигрышей (пример 36).

36 [Allegro]

p dolce

p

Пасторальная побочная партия (пример 37) по настроению родственна теме главной партии.

37 [Allegro]

Она переходит в высокие регистры, увлекая за собой другие голоса (в параллельном и встречном движении). Примечательно, что в этом квартете экспозиция первой части впервые у Бетховена не повторяется.

Разработка — характерный для Бетховена пример развертывания борьбы противоположных элементов, заложенных в самой теме. В первом разделе разработки тема главной партии, ранее спокойная, постепенно приобретает бурно-героический характер. Однако после достижения кульминации на fortissimo вдруг появляется неожиданное piano, знаменующее начало нового раздела разработки. После модуляционного перехода первая скрипка продолжает мелодическое развитие в тональности Des-dur. Она как бы парит над бездонной пропастью, из глубин которой доносится невидимый хор. С такта 26 (от начала аккордов) заметно оживление и в сопровождающих голосах. Кажется, что наступает разрядка напряжения, которая, однако, неожиданно быстро обрывается. Начинается новый раздел разработки в форме фугато. Звучность постепенно нарастает, достигает максимума; далее голоса идут вниз в унисон и затихают. Отсюда начинается третий, заключительный раздел разработки.

Нельзя не обратить внимания на переход к репризе, неразрывно связывающий ее с разработкой (пример 38).

[Allegro]

В репризе развитие идет примерно так же, как в экспозиции, но изложение еще более свободно и оживленно.

Когда аналогично разработке начинается темой главной партии, звучащей здесь с силой и энергией, предельно возможными в струнном квартете.

Первая часть квартета № 7 по глубине содержания, широте и смелости развития оставляет далеко позади себя всё ранее созданное в этой области.

Вторая часть (*Allegretto vivace et sempre scherzando*, $\frac{3}{8}$, $\text{♩} = 56$) — скерцо, своей необычностью ошеломившее современников Бетховена. Написано оно в сонатной форме и по широте тематического развития также превосходит все скерцо, созданные Бетховеном до сих пор. Здесь веселье и тайное горе, тени от проходящих облаков и пятна солнечного света непрерывно сменяют друг друга.

Главная партия этой части состоит из двух чередующихся фраз (пример 39), изложенных в виде четырехтактных сольных выступлений каждого из инструментов.

39 *Allegretto vivace e sempre scherzando* V-no II

pp *f*

Особенно запоминается первая из них, казалось бы, элементарная, построенная на повторении одной ноты. В практике некоторых коллективов (например, Квартета имени Бородина) все ноты этой характерной фразы исполняются вниз смычком, отдельными штрихами.

Оба элемента главной партии (сначала в *B-dur*, затем в *As-dur*) сменяют друг друга, и первый побеждает. Вслед за ними неожиданно звучит певучий, тихий и нежный мелодический ход, после чего на *fortissimo* возвращается первая «стучащая» фраза, которая благодаря модуляционному повороту теперь приобретает новую окраску. Мелькают интонации второй фразы главной партии, порой окрашенные в скорбные тона и приводящие к небольшому разделу, в котором как будто слышится издали отдаленный сигнал рогов, после чего снова звучит первая фраза, на этот раз *pianissimo*. Так еще в пределах главной партии дается широкое тематическое и динамическое развитие.

Следует обратить внимание на унисонный ход всех инструментов в такте 66 из *d-moll* в основную тональность части.

Возникает новое преобразование второй фразы главной партии (пример 40).

40 [Allegretto vivace e sempre scherzando]

Игра двух уже так хорошо запомнившихся фраз приводит к триумфальной кульминации главной партии, построенной на соединении обеих фраз. В тональности f-moll появляется побочная партия песенного характера (пример 41).

41 [Allegretto vivace e sempre scherzando]

Кажется, будто композитор не в силах с нею расстаться, что она вылилась из самых глубин его сердца.

Разработка построена на многообразных новых комбинациях двух элементов главной партии. В кульминации разработки виолончель с максимальной силой исполняет первую «стучащую» фразу, а у первой скрипки звучит быстро поднимающийся пассаж шестнадцатых. Кульминация звучит оркестрово. В тактах 224—237 одновременно слышны первая и преобразованная вторая фразы. Возникает фантастический эпизод (*sempre staccato e piano*); звучность нарастает до *fortissimo* и обрывается генеральной паузой. Затем снова вступает первая фраза *piano* (*Ges-dur*) одновременно с новым преобразованием второй (пример 42).

42

V-no II

V-la

p

При разнообразных модуляциях и комбинировании этой преобразованной фразы с неизменной первой «стучащей» снова возникает певучий мелодический ход, впервые появившийся в главной партии в экспозиции. Теперь он звучит только в трех нижних голосах на фоне трели первой скрипки. Этот ход вводит в репризу, изложенную несколько по-иному, чем экспозиция. В коде проводятся все основные тематические элементы скерцо, которые искусно распределены между инструментами, переплетаясь друг с другом.

Если скерцо квартета отличается прежде всего обилием комбинаций из коротких фраз, то в третьей части (*Adagio molto e mesto*, $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = 88$), наоборот, преобладает широкая певучая мелодия, льющаяся единым потоком. Бесконечно усиливающаяся интенсивность звучания, углубленность музыки делают *Adagio* замечательным выразителем величия творческого духа Бетховена.

Тихо и робко, вполголоса (*sotto voce*) звучит у первой скрипки прекрасная, проникновенная, по своему складу несколько напоминающая русский романс тема главной партии (пример 43).

43

Adagio molto e mesto

p sotto voce

tr

Контрастом к ней звучит героическая горделивая тема в тональности с-moll. Тему побочной партии излагает виолончель (пример 44).

44

[*Adagio molto e mesto*]

V-no I

V-c.

p

p espress.

Эта тема при всей своей простоте воспринимается как нечто монументальное, мужественно-скорбное. Страстное, все более бурное движение резко обрывается на уменьшенном септаккорде VII ступени с-moll. Но только в заключительной партии окончательно утверждается трагическое настроение (пример 45).

Музыка замирает, и кажется, что уже нет выхода, когда начинается энергичная разработка, в которой сталкиваются друг с другом голоса инструментов. Однако взрыв страдания этим не заканчивается; у первой скрипки, виолончели и мучительно-скорбно у альты звучит монотонная фигура заключительной партии. Но уже недалеко утешение. Возникает светлый музыкальный образ — новая мелодия, исполняемая первой скрипкой и контрастирующая по своему ясному просветленному характеру с музыкой, только что слышанной. К страдающей душе приливают новые силы, но это — только временное просветление, и снова печаль переполняет сердце. Наступает реприза — возвращается начальная тема Adagio, которая звучит теперь еще более выразительно. Как поет скорбная мелодия, с какой нежностью она изливается в звуках первой скрипки! В трагически-покорном заключительном предложении с мотивом скорби музыка как бы замирает, но в этот момент снова появляется тема главной партии Adagio. Это кода, в которой траурное скорбное настроение сменяется просветлением. В конце Adagio пассаж, исполняемый первой скрипкой, переходит в трель на ноте *do* — доминанте тональности F-dur, в которой виолончель начинает русскую тему ф и н а л а (Allegro, $\frac{2}{4}$, $\text{♩} = 126$):

Основная тема полного жизни, энергичного и блестящего финала является русской хороводно-плясовой песней «Ах, талан ли, мой талан». Бетховен заимствовал эту песню из сборника И. Прача, впервые опубликованного в 1792 году, а затем переизданного в 1815 году. По всей вероятности, этот сборник был рекомендован Бетховену графом Разумовским. Прач ошибочно поместил песню «Талан» в отделе великорусских песен. Приведем характеристику этой песни, данную В. Пасхаловым: «...мелодическая структура выдает ее украинское происхождение, в особенности последние три такта ее второй части:

47



...Замкнутый восьмитактный период из двух фраз — первой в В-dur и второй в гармоническом g-moll, запоминаемость и достаточная рельефность мелодии, а также отсутствие в ней черт, не предусмотренных классической музыкальной теорией, является причиной симпатии к этой незатейливой песенке со стороны великого мастера F-dur'ного квартета <...>

Как и следовало ожидать, Бетховен заставляет инструменты (виолончель и скрипку) по очереди петь всю песню целиком, а кроме того, подвергает „Thème russe“ сокращению и расчленению, пользуясь отдельными ее частями. Ему, очевидно, понравились три следующие попевки:

48



Последнюю попевку он использует в конце Allegro, строя на ней заключительную коду» (17, 122—123).

Русская тема, явившаяся первоначально у виолончели, вскоре переходит к первой скрипке, а затем в средние голоса. После модуляции в C-dur вторая скрипка начинает тему связующей партии (пример 49).

49



Кажется, что в этой теме композитор о чем-то раздумывает. Такой же характер имеет тема побочной партии (пример 50), интонационно близкая главной.

некоторых чертах носит на себе как бы отсветы русской народной тематики. Мы наблюдаем мотивные связи песни „Ах, талант, мой талант“ с темой главной партии первой части квартета. Можно также отметить отдельные интонационные связи с русской песней „Во лесочке комарочков“, которую Бетховен впоследствии обработал для голоса с сопровождением скрипки, виолончели и фортепиано... Заметны мелодические связи между мотивом из второй темы Allegretto... и основным мотивом Adagio... А главный мотив Adagio живо напоминает мелодическую структуру русского романса XIX века типа мелодии Франчески из увертюры-фантазии Чайковского. Во всяком случае, в мелодику Adagio, несомненно, проникли интонации русской протяжной народной песни, с образцами которой Бетховен мог познакомиться не только в сборнике Прача <...> Таким образом, русские народные интонации проникли во все поры квартета и определили собою основные черты симфонического развития» (1, 251—252).

Продолжительность исполнения квартета 40—41 минута: I ч. — 12 мин., II ч. — 9 мин., III ч. — 11—12 мин., IV ч. — 8 мин.

Квартет № 8, e-moll (op. 59 № 2)

Второй квартет op. 59 по характеру существенно отличается от своего «старшего брата» — квартета № 7. Более всего не похожи друг на друга их первые части. Если в квартете № 7 преобладало спокойное радостное настроение, то здесь чувствуется протест, с трудом сдерживаемый гнев, борьба против враждебных сил судьбы.

В первой части квартета № 7 музыка шла без повторений, одним могучим потоком, здесь же повторяются не только экспозиция, но и разработка с репризой.

Первая часть квартета № 8 (Allegro, $\frac{6}{8}$, $J. = 84$) написана в сонатной форме. Начинается она двумя вступительными аккордами, как бы призывающими к вниманию. После генеральной паузы тихо звучит чрезвычайно пластичная тема главной партии, состоящая из двух мотивов (пример 53).

53 Allegro

Снова такт паузы. Затем тема повторяется в тональности второй низкой ступени, чем достигается большая яркость и динамичность тонального развития. Новая напряженная пауза, которая, как выразился Вагнер о бетховенских паузах, является почти ме-

лодией. Из первого мотива темы рождается печальная мелодия. Ее ведут обе скрипки и виолончель, и в их звуках слышится как бы вопрос, на который отвечает новая тема (пример 54), приводящая к нежной и короткой побочной партии (пример 55).

54 [Allegro]

55 [Allegro]

Но вот появляется заключительная партия с синкопами, начинающаяся *pianissimo*, затем постепенно усиливающаяся. Кажется, что туман рассеивается и сияет солнце. После победоносно звучащего G-dur экспозиция приходит к концу.

Разработка, как и экспозиция, начинается двумя аккордами, которые, как и следующие за ними паузы, повторяются три раза, сначала тихо и робко, затем с героической решимостью.

Первый раздел разработки строится на развитии двух мотивов главной партии. Далее разворачивается величественный эпизод. С большой силой звучит в *C-dur* мотив интродукции, сопровождаемый стремительно-бурной двухголосной фигурой шестнадцатых. Силы ослабевают, появляется раздел *pianissimo*, подобный тому, который начинался в такте 12 экспозиции. Предпринимается новая попытка набраться сил, и все это приводит к *ritardando*, которое можно истолковать как выраженные звуками вздохи и мольбы о спасении.

Но вот, как это нередко бывает у Бетховена, скорбь переходит в гнев. Инструменты соединяются в унисон и играют новую тему, исполненную гордости и протеста. Реприза в основном повторяет экспозицию. Полное юмора заключительное предложение репризы (*prima volta*) модулирует в *Es-dur*, после чего полностью повторяются вся разработка и реприза. (Отметим, что это повторение часто опускается при исполнении квартета.) В коде звучат основные темы экспозиции. Однако здесь появляется и новый материал. Сильное впечатление производит раздел, в котором синкопы как бы нагромождаются друг на друга. Далее начинается все более и более активизирующееся движение всех голосов, приводящее к мощно звучащему унисонному изложению темы главной партии, которая, быстро затихая, приводит к окончанию всей первой части.

Вторая часть (*Molto Adagio*, $\frac{4}{4}$, $\text{♩} = 60$) полна возвышенных представлений и чувств. Особенностью этого *Adagio*, написанного в сонатной форме, является то, что все его разделы не получают явно завершения, но непрерывно соединяются друг с другом. Это одна из тех «бесконечных мелодий», которые все чаще и чаще встречаются во второй половине творческой жизни Бетховена и предвосхищают Вагнера.

Имеются два источника, сообщающие о происхождении этого *Adagio*: К. Гольц и ученик Бетховена К. Черни рассказывали, что композитор задумал написать это *Adagio* во время ночной прогулки в Баденской долине, когда он созерцал звездное небо и размышлял о гармонии сфер (см.: 33, 53).

«Поэт созерцает небосвод и размышляет о гармонии небесных светил. Звездное небо приводит его в восторженное состояние; мы ощущаем изливание души, в уединении открывшейся самой себе, среди причудливых теней; одно настроение сменяется другим — скорбное, сосредоточенное, тревожное, ясное; мелодия разворачивается с непрерывностью медлительного движения облаков, то пронзительно звучащая, словно вопль, то столь же нежная, как мольба. Техника ступеньвается, чтобы все отдать во власть мечты, фантазии, тайны» (31, 144).

Это *Adagio* воздействует на нас как нечто волшебное. Такое впечатление является следствием не только плавно текущих, влияющих друг в друга разделов и страстно звучащих аккордов, но и характера инструментовки.

Adagio имеет надпись на итальянском языке «*Si tratta questo*

pezzo con molto di sentimento», то есть «эта часть трактуется с глубочайшим чувством».

Первая тема напоминает хорал (пример 56).

56

Molto Adagio. Si tratta questo pezzo con molto di sentimento

The musical score for Example 56 consists of two systems of piano music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic, concluding with a piano (*p*) dynamic. The music is in G major and 3/4 time, with a tempo marking of *Molto Adagio*.

Продолжение глубоко серьезной и возвышенной темы главной партии окрашивается в более мягкие, задушевные тона. Мелодия переходит в альт и вторую скрипку, после чего все инструменты исполняют новую тему с энергичным пунктированным ритмом; она идет *riano* и затем, постепенно усиливаясь, достигает полноты звучания (пример 57).

57

[Molto Adagio]

The musical score for Example 57 consists of two systems of piano music. The first system starts with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The second system includes a crescendo (*cresc.*) and a piano (*p*) dynamic. The music is in G major and 3/4 time, with a tempo marking of *[Molto Adagio]*.

Возникает великолепный героический мотив, звучащий в низких голосах, в то время как первая скрипка свободно и смело взлетает «к звездам», чтобы оттуда вновь вернуться на землю. Затем все инструменты соединяются вместе, чтобы дать прозвучать героическому мотиву, но уже после двух тактов он замирает и ведет к следующему замечательному построению:



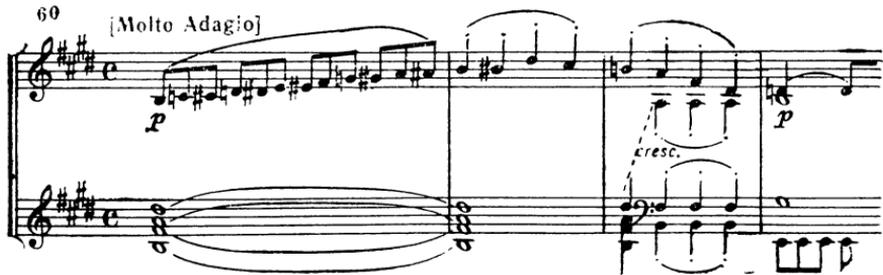
Если представить себе картину звездной ночи, то звучащая здесь тема представляет какое-то загадочное явление. В то время как эта тема замирает, скрипки соединяются, чтобы исполнить нежный любовный мотив. Все это звучит возвышенно и просветленно, как будто нить, которую великий волшебник привязал к сердцам слушателей, увела их в какие-то далекие лучшие миры. Этот период вливается в заключительную тему, состоящую из четырех тактов и выражающую чувство покоя (пример 59).

59 [Molto Adagio]



В разработке вся картина внезапно получает мрачный колорит. Намечившееся в экспозиции движение триолями становится все интенсивнее, пока наконец сильный вскрик не дает выход стесненному сердцу. Кажется, что движение совершенно замирает на протяжных нотах, и незаметно делается поворот к репризе. Тема главной партии здесь вследствие оживленного движения нижнего голоса получает новую окраску. Тема в триолях становится поистине «бесконечной мелодией» и даже завершается не ожидаемым трезвучием, а доминантсептаккордом A-dug; осуществляется совершенно вагнеровский переход, который приводит к «теме успокоения» (пример 60).

60 [Molto Adagio]



Контрасты заостряются: в коде появляется тема главной партии, которая звучит теперь с максимально возможной для квартета силой. В конце коды триоли из побочной партии, теперь полные величайшего покоя, переходя от голоса к голосу, становятся все тише и тише и наконец замирают.

Своеобразный характер носит третья часть квартета, которую Бетховен впервые в своем творчестве назвал не Scherzo или Menuetto, а просто Allegretto. Эта часть (Allegretto, $\frac{3}{4}$, $J.=69$) имеет лирический и вместе с тем несколько кокетливый характер. В первом разделе трехчастной формы оригинален как бы хромающий ритм с постоянными ударениями на второй четверти такта (пример 61).

61 Allegretto

Второй раздел Allegretto окрашен в юмористические тона. В репризе берет верх лирический элемент и настроенные сладкой меланхолии, когда к капризной основной теме, исполняемой в высоком регистре первой скрипки, присоединяется певучая мелодия виолончели.

Своеобразный контраст к первой части Allegretto составляет трио (Maggiore), в котором разрабатывается русская древнеобрядовая песня «Уж как слава на небе» (пример 62).

62 [Allegretto]

Эта разработка русской темы производится полифонически таким образом, что тема появляется каждый раз сначала в низком регистре в E-dur, затем в высоком в H-dur; постепенно изло-

жение становится богаче и полновочувственнее и, наконец, превращается в великолепный канон со свободным ведением голосов. Все внимание слушателя поглощено здесь имитациями темы в отдельных голосах. Заключение русской темы (два последние такта трио) замирает, после чего возвращается первое Allegretto. За ним трио и первая часть скерцо снова должны повторяться. (Следует заметить, что по установившейся традиции это повторение двух разделов третьей части квартета обычно не соблюдается.)

По поводу мелодии «Славы» и использования ее Бетховеном в Allegretto данного квартета В. Пасхалов пишет: «Мелодия эта принадлежит к тем статичным по характеру, но богатым по музыкальному содержанию напевам, которые, так сказать, говорят сами за себя. Подобно таким самодовлеющим темам, как ..., „Dies irae“ или a-moll'ная тема второй части Седьмой симфонии Бетховена, мелодия „Славы“ не боится повторений. Художественный инстинкт Бетховена раскрыл ему указанное свойство этой Thème gusse. Он дает ей возможность несколько раз прозвучать в неизменном виде, а затем, как бы для того, чтобы сильнее подчеркнуть ее тематическое значение, заставляет ее контрапунктировать самой себе. В этом случае Бетховен дал мастерской образец сложного (по терминологии С. Танеева — „горизонтально-подвижного“) контрапункта. Бетховеном угадана и другая характерная особенность мелодии „Славы“ — это присутствующий в ней элемент торжественности. В этом отношении особенно интересно третье (каноническое) проведение темы. Оно звучит очень сочно и величаво. Выдержанная в течение шести тактов фигура у виолончели, по рисунку похожая на раскачивающийся язык колокола, еще более увеличивает торжественный характер всего отрывка:



Таков первый по времени образец в полном смысле художественной обработки русской песни „Уж как слава на небе“, обработки, отмеченной печатью подлинного композиторского мастерства» (17, 124).

Если настоящий бетховенский юмор в первой и третьей частях квартета № 8 встречается лишь моментами и сверкает точно через покрывало, то в могучем финале, полном огня и блеска, он достигает огромной силы.

Финал (Presto, $\frac{4}{4}$, $\text{♩} = 88$) написан в форме рондо-сонаты. Начинается он неожиданным трезвучием C-dur, из которого как бы по мановению волшебной палочки развивается великолепная тема главной партии, полная ликования и радости (пример 64).

64 Presto

Тема побочной партии h-moll колеблется между настроениями: печальным — вследствие минорной тональности, и несколько юмористическим (пример 65).

65 [Presto]

Затем появляется мотив, который должен подготовить возвращение первой темы. Этот мотив, быстрый и воздушный, звучащий все время *pianissimo*, проводится по всем голосам на протяжении восемнадцати тактов. При этом непрерывно повторяются три ноты — сначала *си — до-диез — ре*, затем *си — до — ре*, а далее *ре — ми — фа*; все направлено к тому, чтобы перейти от *h-moll* к *C-dur*, а затем с возможно большим эффектом ввести главную тему*.

Горячая, полная жизни красочная разработка приводит к теме главной партии, и следует новая, вторая волна разработки, вводимая на этот раз в репризу, начинающуюся с побочной партии в основной тональности квартета *e-moll*. Она занимает здесь почти вдвое большее число тактов, чем вначале, причем неожиданные вторжения трезвучия *F-dur* придают этому месту юмористический характер.

Снова следует новая, полная причудливости подготовка к последнему проведению главной партии. Вновь вернувшись, она завершается страстным нарастанием, приводящим к коде...

Никем раньше, а пожалуй, и позже не было написано для квартета что-либо более пламенное. То, что в *Prestissimo* квартета *op. 18 № 4* только предчувствовалось, здесь слышится в самом ярком и блестящем виде.

Продолжительность исполнения квартета 33—34 минуты: I ч. — 9 мин., II ч. — 13—14 мин., III ч. — 5 мин., IV ч. — 6 мин.

Квартет № 9, *C-dur* (*op. 59 № 3*)

Этому квартету, последнему из трех, посвященных графу Разумовскому, присвоено музыкантами название «Героический» и тем самым определено среди квартетов такое же место, какое среди симфоний принадлежит Третьей. Действительно, характер этого квартета героический; особенно замечателен его финал, достигающий выразительной мощи симфонии.

В квартете № 9 Бетховен впервые в квартетном жанре начинает первую часть с медленного вступления (*Introduzione Andante con moto*, $\frac{3}{4}$, $\downarrow = 69$), которое вводит слушателя в духовный мир композитора, заставляя его как бы пережить рождение главной партии.

Начиная с первых аккордов, далеких от основной тональности, гармония движется как бы ощупью в глубокой темноте (пример 66).

* Как ни интересен этот раздел финала, все же он в отношении построения не является новым. Ведь подобным образом и Гайдн подготавливал возвращение своих танцевальных тем, например в финале Лондонской симфонии *B-dur* № 102. В период создания квартетов, посвященных графу Разумовскому, Бетховен любил эти так называемые «воздушные приготовления», блестящими примерами которых служат первая часть его симфонии *B-dur*, а также первая часть фортепианной сонаты *C-dur* *op. 53* — «Аврора». (*Примеч. ред.*)

68

Andante con moto

Затем тихо вступает сонатное allegro (Allegro vivace, $\frac{4}{4}$, $\text{♩} = 88$). Тема главной партии излагается первой скрипкой (пример 67).

67

Allegro vivace

При повторении этой темы чувствуются возникшие еще в начале Allegro робость и сомнение. Но неожиданно мужественная воля разбивает все препятствия; простая модуляция приводит в основную тональность, появляется торжествующая тоника C-dur, и в главной партии звучит «мотив триумфа» (пример 68).

68

[Allegro vivace]

По поводу связи вступления с Allegro vivace Т. Хельм замечает, что при сравнении с аналогичным переходом в квартете C-dur Моцарта можно установить несомненное психологическое

превосходство Бетховена. Несколько суровое вступление у Моцарта не позволяет предугадать появления беззаботного, хотя и согретого теплым чувством Allegro. Совсем иначе у Бетховена; переход от ночи к свету у него психологически и интонационно обоснован чрезвычайно убедительно. После блеска главной партии Allegro vivace, полной изящества и ясности формы, связующая партия вносит настроение углубленности и задушевности, чему способствует звучание виолончели в верхнем регистре, видоизменившей порывистое движение Allegro vivace. Тема побочной партии вновь оживляет ритмический рисунок в имитациях (пример 69).



Все дальнейшее развитие вплоть до окончания экспозиции носит бодрый и блестящий характер. «Борьба» между голосами квартета напоминает аналогичные моменты у Гайдна и Моцарта, например в квартете op. 76 № 3 Гайдна и в квартете C-dur Моцарта. Но все это проявляется у Бетховена в новом, более зрелом качестве. Что касается формы, то ее отдельные разделы нельзя объединить в единое целое с большей пластичностью, чем это сделано Бетховеном в первой части «Героического квартета».

Заключительная партия начинается мотивом, напоминающим первую часть Четвертой симфонии (пример 70).



После этого появляется тема, полная сомнений. Она тянется четыре такта сначала тихо, робко, а затем освобождается от печали (пример 71).





Удивительно, как сумел Бетховен блестящую и светлую по характеру экспозицию соединить с глубоко психологическим вступлением в разработке без нарушения единства построения и затем вновь перенес нас в круг образов главной партии — *Allegro vivace*. В такте 6 разработки происходит модуляция в *Es-dur*, и в этой тональности появляется вступительная тема *Allegro vivace* в исполнении первой скрипки без сопровождения в высоком регистре (как бы разговор с самим собою). Затем постепенно включаются другие голоса. Весь этот раздел модулирует через *F-dur* в *c-moll*.

После этого бурно врывается *F-dur*, и с огнем и блеском снова воцаряется тема побочной и далее связующей партий. Их развитие приводит к кульминации разработки (пример 72).

72 [*Allegro vivace*]

По выражению Т. Хельма, «во всем этом чувствуется такая ритмическая сила, что, будь это оркестр, слушателю казалось бы, что он видит гигантов, играющих скалами» (37, 103).

Далее во всех инструментах продолжается указанное в последнем примере движение, но все тише и тише, и незаметно вторгается чудесная певучая мелодия, которая приобретает грустный характер, как будто композитор отдался воспоминаниям прошлого и вместе с тем в этой грусти находит утешение.

Но скоро он освобождается от этого настроения, ритм становится более напряженным, все более возрастает сила звука, и у первой скрипки в свободном варьировании сначала шестнадцатыми, затем триолями в характере речитатива появляется начальная тема *Allegro vivace*, знаменующая начало репризы.

Она существенно отличается от экспозиции. Прежде всего композитор старается, видоизменив ритм, придать больший блеск «мотиву триумфа». Из характерной фигуры экспозиции (пример 73) получается ее вариант (пример 74), и этот оборот последовательно разрабатывается. В музыке чувствуется большая энергия. Реприза заканчивается оживленно и блестяще.



В коде неожиданно в последний раз появляется тема связующей партии; блестящее *stringendo*, двигаясь безудержно в хроматической последовательности вверх, приводит первую часть квартета к сильному и яркому концу.

Обращает на себя внимание то, что в этом квартете более, чем в каком-либо другом, используются приемы симфонического письма. Характер этого квартета требует иных средств, чем те, какие присущи квартету, обыкновенно раскрывающему более тонкие личные переживания. На форуме, перед народом говорят иначе, чем за домашним столом.

Вторая часть (*Andante con moto quasi Allegretto*, a-moll, $\frac{6}{8}$, $\text{♩} = 56$) написана в сонатной форме с неполной репризой. Музыка этой части изложена не такими крупными штрихами, как остальные части.

Andante начинается глухими ударами *pizzicato* у виолончели, к которым остальные три верхних голоса совсем тихо присоединяют свою песнь (пример 75).

75 *Andante con moto quasi Allegretto*



В звуках этой песни слышится жалоба, пришедшая, чтобы растрогать чужие сердца. Ко второй теме ведут свободные образования первой темы у альты (пример 76).

76 [Andante con moto quasi Allegretto]

Сквозь горе проглядывает какое-то светлое воспоминание, какая-то картина из того мирного времени, пока еще не стряслось несчастье, положившее конец всему хорошему и радостному. Это находит отражение в теме побочной партии (пример 77).

77 [Andante con moto quasi Allegretto]

Как только музыка, принесшая утешение, замирает, у виолончели звучит «мотив жалобы», который прежде звучал у альты. С этого начинается разработка, где вновь преобладает бесконечная мелодия скорби, которая постепенно смятчается. Появляется тема побочной партии, которая здесь, в мажоре, звучит особенно просветленно. Тем резче pizzicato виолончели, неумолимо идущее вниз, заглушает возникшее на короткое время просветление. Движение замирает в басу на ноте *mi* — и вновь возвращается скорбная тема, которую началась вторая часть квартета.

Реприза, как и экспозиция, заканчивается предложением, в котором слышится монотонный, проникнутый чувством покорности мотив, а затем снова и еще резче звучат возгласы горя. Но

теперь не остается ничего другого, как покориться; отсюда — новое и последнее появление заключительного предложения, движение которого замирает в верхних голосах, в то время как виолончель исполняет свою однообразную фигуру *pizzicato*.

Andante производит на слушателя огромное впечатление, если исполняющие его квартетисты сумеют передать поэтичность и задушевность музыки, не впадая при этом в сентиментальность. Не следует изменять темп, в частности ускорять его в тех эпизодах, в которых звучит тема побочной партии. Авторские обозначения гласят: *staccato* и рядом с этим *piano*, *dolce*, но нигде не появляется *agitato* или *stringendo*. Ясно, что изменения темпа отнюдь не входили в намерения композитора.

Учитывая впечатление от трагического *Andante*, Бетховен, по-видимому, решил, что следующая часть должна быть отдохновением от волнений, пережитых во второй части, и сочинил грациозную третью часть — менуэт (*Menuetto grazioso*, $\frac{3}{4}$, ♩ = 116). Этот менуэт (пример 78) далек от менуэтов Гайдна и более напоминает старинный французский менуэт.

78 Menuetto. Grazioso



В том же игривом, несколько даже капризном стиле и с тем же оживлением, которым характеризуется второй раздел менуэта, звучит и его трио в F-dur (пример 79).

79 Trio



Трио состоит из двух разделов, первый заканчивается в C-dur, а второй неожиданно и дерзко начинается в A-dur и скоро приводит к основной тональности трио F-dur. После повторения второго раздела возвращается менуэт, а затем идет кода в C-dur *pianissimo*. Она построена на теме менуэта и отличается весьма своеобразным характером.

Итак, все, что раньше навевало грусть и скорбь, исчезло. Что же будет дальше? Пока неизвестно, но заканчивающаяся на до-

минантсептаккорде C-dur кода возвещает о подготовке чего-то значительного. И действительно, за менуэтом следует знаменитый финал, который поражает напряженностью драматического чувства, а в отношении полноты и красочности звучания смычковый квартет достигает здесь высшего предела.

Здесь Бетховен выпрямляется. Он никогда еще не чувствовал так глубоко пламя, горевшее в нем. Мы уже говорили, что, начиная наброски финального фугато, он отмечает в своих тетрадах этот энергичный вызов: «Пускай твоя глухота не будет более тайной, даже и для искусства. Никогда ничто не помешает тебе сочинять музыку» (цит. по: 39, 146). И близок день, когда Беттина Арним, видя Бетховена дирижирующим оркестром, напишет Гёте: «О Гёте! Ни один император, ни один король не имеет такого сознания своего всемогущества, как Бетховен, и чувства, что вся сила исходит от него» (цит. по: 39, 446).

В отношении архитектоники финал квартета C-dur (*Allegro molto, alla breve*, $\text{♩} = 168$) представляет собой объединение полифонической и сонатной форм. В дальнейшем воспользуемся главным образом комментариями Т. Хельма (37, 113—116).

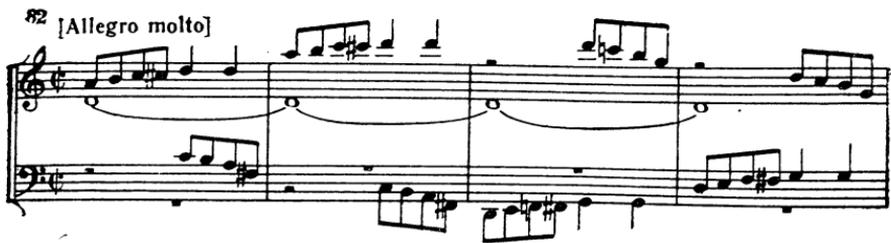
Главная партия *Allegro* изложена в виде фугато. Тема появляется у альты (пример 80).



К альту далее присоединяются вторая скрипка, виолончель и наконец первая скрипка, которая занимает ведущую роль в создании бурного движения всех голосов, приводя к властной по характеру, мощно звучащей кульминации (пример 81).

81 [*Allegro molto*]

Здесь эта тема звучит как клич полководца, поднимающего воинственный пыл своего войска в разгаре сражения. Затем она постепенно затухает, уступая место игре ответов и откликов. Далее вступает тема побочной партии (пример 82).



Нет возможности детально анализировать все происходящее в финале квартета; поэтому ограничимся рассмотрением отдельных мест, в которых проявляется самое высокое мастерство великого композитора, хотя здесь все изумительно и полно напряжения.

В построении E-dur средние голоса сливаются во встречном движении, как атлеты в единоборстве, и при драматическом повороте в f-moll появляется на арене настоящий герой — первая скрипка. Затем упрямо и непреодолимо обе скрипки подхватывают видоизмененную тему главной партии (пример 83).

83 [Allegro molto]

Вслед за этим смелым движением происходит модуляция из cis-moll в d-moll; она является началом разработки. Такого неумолимого подъема нельзя встретить во всей квартетной литературе до Бетховена.

Но вдруг неожиданно возникает реприза, снова звучит, как прежде, фугато, на этот раз с контрапунктом в половинных нотах, а следовательно, сложнее и многообразнее.

В целом все дальнейшее построение репризы аналогично первым страницам финала. В исполнинской коде начинается цепь нарастающих, своим блеском и великолепием далеко превосходящих нарастания в квартете № 8.

Эти как молния сверкающие трели, сначала у первой скрипки, затем — у второй и альты, образуют в отношении противостоящих им одновременно основной теме и контрапункту ни с чем не сравнимый контраст. Эпизод с трелями сменяется другим, не менее блестящим эпизодом, в котором контрапунктирующая тема в средних голосах противопоставляется основной теме, звучащей у первой скрипки.

Непреодолимый импульс основной темы постепенно сообщается всем инструментам. Все устремляется вперед в радостном ликование от одержанной победы. Это великолепное *crescendo* в последних тридцати тактах вызывает впечатление, что материальные силы исполнителей независимо от их воли удвоились. Кажется, что слышишь не четыре, а по меньшей мере восемь инструментов...

Мощь инструментам дает не столько физическая сила звучания, сколько заложенная в музыке сила мысли. Слушание финала этого квартета производит сильнейшее впечатление. Никогда камерная музыка так ярко и наглядно не выражала героического протеста.

Отметим, что финал квартета № 9 нередко исполняют струнным оркестром. По-видимому, это имеет основание, так как некоторые великолепные детали и нарастания в таком случае могут передаваться с еще большим блеском. По поводу финала следует добавить, что он требует от исполнителей-квартетистов исключительной энергии и обладания сильным тоном. Только тогда исполнинские замыслы Бетховена найдут свое достойное воплощение.

Продолжительность исполнения квартета 28—29 минут: I ч. — 8,5 мин., II ч. — 8,5 мин., III и IV ч. — 11 мин.

Квартет № 10, Es-dur (op. 74)

Квартет № 10—одно из прекраснейших произведений Бетховена. Только два года отделяют его от предыдущей триады квартетов, посвященных А. К. Разумовскому, но тем не менее можно заметить существенные изменения, сказавшиеся прежде всего в драматизации содержания.

Уже давно обнаружена тесная связь между большинством произведений Бетховена и событиями его жизни; судить о таких его произведениях и вполне понимать их можно, лишь принимая во внимание зависимость их от обстоятельств биографического характера.

Наброски квартета № 10 относятся к 1809 году; пометки на рукописях говорят о том, что одновременно с ним Бетховен работал над партитурой «Эгмонта».

13 мая 1809 года Вена была занята наполеоновскими войсками. Бетховен, блокированный в течение нескольких месяцев в стенах города, испытывал стеснения и унижения от присутствия оккупантов, был вынужден платить дополнительные налоги, занимать деньги. Вырвавшись из этого железного кольца, он лишь в августе попал на лоно природы, и здесь, по его словам, одним взмахом пера был в основном закончен квартет op. 74.

В основу квартета положены иные, чем ранее, намерения и музыкальные идеи. Общей с квартетами op. 59 является пластическая, легко воспринимаемая форма, но композитор теперь погружен в са-

мого себя, в свою душу и выражает те чувства, которые находит в ней — любовь, грусть, неутоленные желания, решение противостоять жестоким ударам судьбы. Бетховен приходит к определенному выводу — его уделом отныне является борьба, и решительно бросается в бой. Все это ясно звучит в музыке квартета.

Квартет был издан в 1810 году, то есть два года спустя после издания квартетов ор. 59. К этому времени Бетховен перенес тяжкие страдания отвергнутой любви, уже испытал охлаждение восторгов толпы, приветствовавшей юного виртуоза-композитора и отвернувшейся от вполне созревшего гения. Он рисует звуками только что пережитые им волнения, печаль и страсть, он отражает в гармониях свой внутренний мир, ничуть не сообразуясь со вкусом и требованиями окружающей его среды.

Образное содержание квартета разнообразно; здесь слышатся и нежнейшие чувства и мощный душевный взлет.

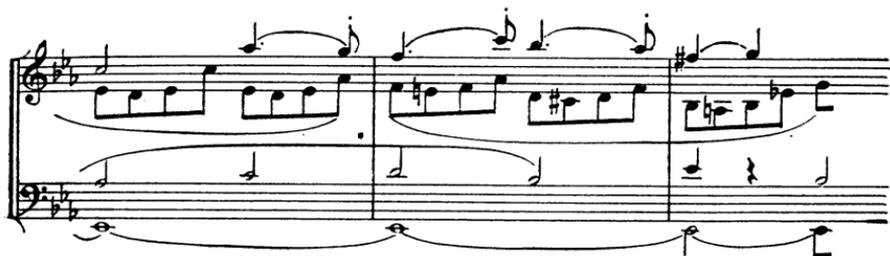
В первой части большое значение имеет медленное вступление (*Poco Adagio*, $\frac{4}{4}$, $\text{♩} = 60$), предшествующее *Allegro*. По мнению Хельма и Ленца, этому вступлению присущи мотивные связи с последующим *Allegro*. Ромен Роллан также считает, что, несмотря на контрастность содержания этих двух смежных частей, вступление звучит как заданный вопрос, ответом на который служит *Allegro*. Через всю звуковую ткань вступления проходит глубокомысленный, точно вопрошающий о чем-то мотив (пример 84).



Как хороша мягкая модуляция в *As-dur*, как своеобразно переплетение голосов! Как удивительно хроматическое нарастание в последних тактах вступления, которое все настойчивее пробивается от мрака к свету!

Из лирического вступления вырывается сонатное *allegro* (*Allegro*, $\frac{4}{4}$, $\text{♩} = 84$), главная партия которого начинается ярко звучащим трезвучием (пример 85).

85 *Allegro*



Как будто ворвался свежий воздух, тот воздух, которым наслаждался Бетховен при выезде из захваченной Вены, когда он наконец нашел утешительницу природу и мир среди полей!

После изложения темы главной партии у первой скрипки она затем повторяется альтом. Далее следует *pizzicato* альта и виолончели (пример 86).

86 [Allegro]



Это *pizzicato* тотчас же повторяется обеими скрипками. Звучание *pizzicato* в разных голосах играет в музыке части большую образную роль.

В воображении возникает образ Бетховена, созерцающего ясное небо; все заботы позади — мелодия течет, как веселый ручей, дробясь хрустальными брызгами, напоминая арпеджио арф (отсюда название, данное музыкантами этому квартету, — «арфовый»). Затем возникает побочная партия — первая ее тема движется живо и энергично (пример 87).

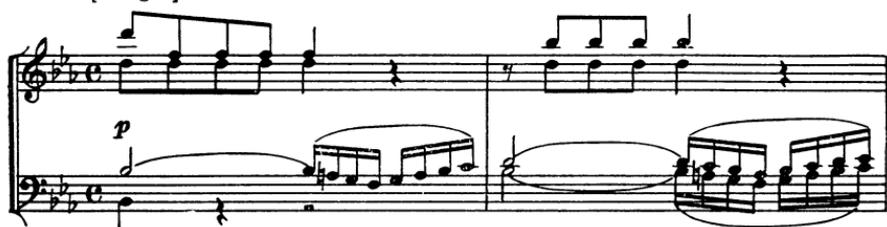
87 [Allegro]





Вторая тема побочной партии звучит еще веселее и оживленнее; при этом движение шестнадцатыми в нижних голосах постепенно сообщается и верхним голосам (пример 88).

88 [Allegro]



Все голоса охвачены устремленностью вперед, но тема прерывается, и первая скрипка выступает с новой нежной, успокаивающей мелодией (пример 89).

89 [Allegro]



Два главных настроения — мягкое и энергичное — сталкиваются здесь в резком контрасте. После нового сосредоточения все голоса устремляются к великолепному окончанию экспозиции, в котором бодрое настроение сменяется героическим.

Однако энергичное звучание темы быстро ослабевает, и вместе с тем экспозиция Allegro, затихая, приходит к концу.

В начале разработки основной тематический материал смело и решительно излагается в G-dur, затем переходит в e-moll, что производит неожиданное и сильное впечатление. В то время как в средних голосах сопровождение шестнадцатых звучит fortissimo, у виолончели и первой скрипки появляется тема главной партии, и характер музыки становится приподнято-радостным.

Но вот выступают на сцену мрачные порождения фантазии композитора. Счастливое настроение прерывается как бы короткими воспоминаниями о недавно пережитом кошмаре. Как тень пронесется основной мотив. Умеряется динамика: постепенное diminu-

endo доходит до *pp*. Появившийся «мотив арфы» как луч света сверху падает в эту тьму, наполненную призраками.

Из «мотива арфы» образуется великолепный доминантовый предрыт, который на *crescendo* ведет к первоначальному мотиву трезвучия и этим открывает репризу. «Мотив арфы» неудержимо идет вверх сначала четвертями, затем постепенно ускоряя движение.

Реприза в основном повторяет экспозицию, однако с некоторыми отклонениями. «Мотив арфы» растягивается здесь на вдвое большее число тактов, чем прежде. Музыка замирает на *pianissimo* в *Es-dur*, затем модулирует в *c-moll*. Начинается величественно звучащая кода, являющаяся достойным венцом всей первой части.

Снова появляется «мотив арфы» *pizzicato*, но он звучит с большей силой и неудержимее, чем раньше. Когда же он в конце концов переходит в первоначальное изложение тематического материала, из него образуется новая прекрасная заключительная мелодия при продолжающемся сопровождении арпеджио первой скрипки.

Все это сделано с величайшим мастерством — каждый такт является выражением сдерживаемой силы, характеризующей творца симфоний «Героической» и Пятой.

Вторая часть (*Adagio ma non troppo*, $\frac{3}{8}$, $\text{♩} = 72$) — это изливание переполненного чувством сердца. В данном случае мы имеем одну из тех бесконечных мелодий, наполненных целомудренным чувством, которые характерны для *Adagio* последних квартетов Бетховена. В них нет никаких «заполнений», переходов; здесь все поет — каждый такт, каждая нота.

В этом *Adagio* несколько неожиданная для медленной части форма рондо-вариаций. Чтобы дать понятие о настроении этого замечательного *Adagio*, приведем его начало (пример 90).

90

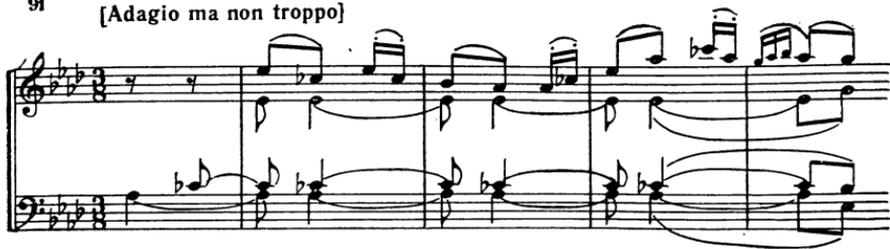
Adagio ma non troppo

Обращают на себя внимание страстно-скорбные, «молящие» акценты в тактах 13 и 14.

В такте 24 появляется первый эпизод, в котором слышится жалоба (пример 91).

91

[Adagio ma non troppo]



Эта вторая тема получает своеобразное, очень выразительное развитие — здесь слышатся отдаленные модуляции, остановки, создающие нарастание скорби, а затем ее смягчение.

При первом возвращении тема рефрена варьируется и звучит одушевленное, чем ранее. Когда она завершается на основном аккорде в As-dur, на смену приходит второй эпизод в Des-dur, отличающийся благородным, спокойным характером (пример 92).

92

[Adagio ma non troppo]

Musical score for example 92, showing piano and violin parts in 3/8 time with a key signature of three flats. The piano part starts with a forte (f) dynamic and features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The violin part has a melodic line with long phrases. The score is divided into two systems.

Он звучит тихо, нежно и заканчивается в As-dur. Таинственно, pianissimo в миноре (as-moll) опять вступает рефрен, но после четырех тактов резко обрывается на доминанте f-moll, после чего у первой скрипки на струне Соль звучит задушевная мажорная мелодия рефрена.

Это третье проведение первой темы композитор дает в ином изложении, чем второе. Мелодия звучит сначала в первоначальном виде, затем в фигурациях тридцатьвторых, между тем вторая

скрипка сопровождает их отрывистыми штрихами, а далее противопоставляет ей чудесный мелодический контрапункт.

Наконец рефрен заканчивается и уступает место коде, в которой разрабатывается тематический материал такта 18 и следующих тактов *Adagio*. Затем еще раз, тихо, как бы вопрошая, звучит напоминание о первом эпизоде — жалобная мелодия в *as-moll*. Ответом является первая тема, впервые звучащая в низком регистре виолончели. Она разбивается теперь на отдельные фрагменты, которые как облачка перелетают через все голоса снизу доверху и в конце концов совсем замирают.

Третья часть квартета (*Presto*, $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = 100$) проникнута мужественным, даже воинственным настроением; она вырывает нас из печали, чтобы бросить в ураган битв.

Резко обрисованная, напоминающая начало Пятой симфонии, тема с упрямой энергией идет в оживленном движении (пример 93).

93

Presto

f:ggieramente

p

Далее эта основная тема подвергается интенсивному развитию. Появляется окрашенный в драматические тона раздел (пример 94).

94

[*Presto*]



Вторая скрипка играет на доминанте в ритме основного мотива, к нему присоединяется короткий мотив первой скрипки, в то время как виолончель нарушает монотонность звучания широкими ходами на дециму и ундециму. Заканчивается часть настороженным *pianissimo*.

Унисонные удары *forte* снова воскрешают воинственный дух, и при повторении перед нами опять проносится картина борьбы и победы с теми же тихими заключительными тактами.

Но вот неожиданно первая тема врывается в трио (C-dur), идущее в головокружительном темпе (*Più presto quasi prestissimo*, $\frac{6}{8}$). Здесь каждые два такта исполняются «на раз», то есть соединяются согласно указанию Бетховена в один сложный такт (пример 95).

95 *Più presto quasi prestissimo*



Тема передается первой скрипке, причем вторая скрипка и альт идут ей навстречу, переплетаясь между собой. Вслед за ними вступает виолончель, и все движение голосов приобретает широту. Непреодолимо и уверенно ведет борьбу *cantus firmus*, переходя через все голоса. Его звучание напоминает музыку Баха. В этом трио оба великих композитора стоят духовно очень близко друг к другу.

Далее целиком повторяются вся первая часть *Presto* и трио. Затем снова, в последний раз, проводится первая часть. Затихание приводит к началу коды с мистически-мрачным характером; не-

ожиданно появляется аккорд As-dur, и начинается раздел *sempre pp*; как будто слышится шум борьбы, затерявшейся где-то вдаль, и эти исчезающие звуки наконец останавливаются как бы в нерешительности на диссонирующем аккорде.

Выводом из этой нерешительности является финал — тема с вариациями (*Allegretto con variazioni*, $2/4$, $\text{♩} = 100$). Тема очень простая и ясная, симметрично построенная (пример 96).

96

Allegretto con Variazioni

В. Г. Вальтер пишет о ней следующее: «Тема дает нам характер художника, основу его личности, простую, открытую, благородную» (7, 28).

В шести вариациях Бетховен передает два основных контрастирующих настроения: энергично-веселое и грустно-покорное — то и другое попеременно.

В первой вариации Бетховен использует имитационное изложение. Здесь выражается уверенность в себе, мужественная радость. Музыка вариации, изумившая современников Бетховена при слушании квартета, несколько жесткая и угловатая.

Вторая вариация, певучая, носит на себе отпечаток нежной мягкости; в ней царит настроение, родственное настроению *Adagio* этого квартета.

С музыкальной точки зрения здесь особое внимание привлекают певучие триоли альты, которые, по словам Т. Хельма, как гирлянда из цветов, охватывают всю эту вариацию.

Из мечтательного настроения второй вариации вырывается

проникнутая бодростью третья вариация. В ней тема звучит у второй скрипки и виолончели, исполняющих фигуру шестнадцатых с одним и тем же ритмом, но в дециму.

В четвертой вариации использован интересный прием: у первой скрипки тихо и мягко звучит тема четвертями, в то время как в нижних голосах та же тема исполняется восьмыми. В гармоническом отношении эта вариация, в особенности вторая ее часть, своими диссонирующими созвучиями превосходит стиль позднего периода творчества Бетховена.

Пятая вариация по характеру близка к третьей, но она еще бодрее и решительнее. Первая скрипка со своей резко очерченной фигурой смело идет вверх, в то время как сопровождение в остальных голосах с их отчетливой ритмикой могло бы само по себе дать содержание для отдельной вариации.

Замечательна шестая вариация, переходящая затем в коду. В ней мягкие очертания видоизмененной темы вырисовываются как бы сквозь туман. В характере звучания ощущается оркестровый колорит: монотонное звучание виолончели походит на литавры, а в гармонической ткани верхних голосов слышатся деревянные духовые инструменты. Музыка звучит очень тихо, как бы издали.

Особого внимания заслуживает движение гармонии от Es-dur в Des-dur в начале второй части вариации и возвращение обратно в Es-dur. Постепенно очертания темы приобретают более ясный характер, и восстанавливается основное радостное настроение финала.

В унисонном движении коды можно узнать очертания третьей вариации, которая здесь проявила себя в полном блеске.

Поразительны фантазия и мастерство композитора, из совсем простой и непритязательной темы словно по волшебству вызывающего мысль за мыслью и образующего поразительное целое.

Продолжительность исполнения квартета 31—32 минуты: I ч. — 9 мин., II ч. — 10 мин., III и IV ч. — 12—13 мин.

Квартет № 11, f-moll (op. 95)

Квартет № 11 написан Бетховеном в октябре 1810 года и посвящен его верному другу Николаусу Цмескалю фон Домановцу. В этом квартете еще больше, чем в предшествующем, ощущаются связи с фактами жизни Бетховена. Это первое его создание после того, как рухнули мечты о браке с Терезой Мальфати (в мае 1810 года), низвергнувшие его с вершины радости в бездну горя.

В эти дни друг Гёте двадцатипятилетняя Беттина Брентано навестила Бетховена и застала его за фортепиано. «Он спел ей своим страстным, сильным голосом бессмертную песню „Wonne

der Wehmut“ („Блаженство слез“)... И тут же он добавил: „Ха-ха! Художники сделаны из огня, они никогда не плачут“» (26, 56).

В эти же дни он набросал эскизы всех частей квартета № 11. Квартет является истинным свидетелем перенесенного Бетховеном душевного кризиса.

В творчестве почти каждого крупного художника имеется период, когда то, что ему близко, но находится в самой глубине его существа, в первый раз открывается особенно ясно. Это бывает чаще всего не в юности и не в ранней молодости, а тогда, когда творчество пройдет через испытания и переживет трудную борьбу в самом себе. Это своего рода второе творческое рождение художника в зрелые годы. Таким периодом в творчестве Бетховена является переход ко второму десятилетию XIX века. Эта эпоха характеризуется у Бетховена ярким порывом простоты и искренности мысли, в первый раз нашедшей новые пути. На очень ранней грани этого периода и стоит квартет № 11.

В этом квартете уже присутствует интимная и проникновенная выразительность, которая затем будет господствовать в последних квартетах. Отделенный более чем десятью годами от следующих за ним квартетов, он гораздо ближе к ним по содержанию и строению, чем к хронологически близким предшествующим.

В 1814 году квартет № 11 был впервые исполнен в Вене на квартетном утре Шуппанцига.

Первое издание этого квартета фирмой Штейнера — Хаслингера, осуществленное в 1816 году, содержало большое количество ошибок. Вследствие этого Бетховен писал Хаслингеру: «...Решено было поправить ошибки во всех готовых экземплярах квартета... тем не менее издатель настолько недобросовестен, что продает их неисправленными» (цит. по: 15, 2, 3). При переиздании квартета повторялись многие ошибки и неточности. Лишь в наши дни профессор В. Л. Кубацкий, пользуясь полученной им в 1952 году фотокопией авторской рукописи, проделал большую текстологическую работу и тщательно отредактировал этот квартет. В таком виде партитура издана Музгизом в 1957 году.

Квартет № 11 имеет в автографе заглавие, вписанное рукой Бетховена: «Quatuor serioso». Этот самый короткий из всех его квартетов обладает необычайной силой и яркостью драматического выражения. В истории творчества Бетховена этот квартет должен быть отмечен как один из предшественников сложной циклической бетховенской формы, конечным завершением которой явились Девятая симфония и последние квартеты.

Объем первой части (*Allegro con brio*, $\frac{4}{4}$, $\text{♩} = 92$), конечно, невелик для сонатной формы (151 такт).

Эта часть начинается необычайно энергично, устремленным порывом. Возникает ощущение, будто мы сразу попадаем в разгар битвы. Она открывается темой главной партии (пример 97). Начальный унисон ее звучит как выражение гнева, а возни-

кающие после паузы скачки октав еще усиливают это впечатление.

97

Allegro con brio

The image shows two systems of musical notation for measures 97 and 98. The first system (measures 97-98) features a treble and bass staff with a forte (*f*) dynamic marking. The music is in a minor key and includes eighth-note patterns and octaves. The second system (measures 99-100) continues the piece with a piano (*p*) dynamic marking, showing a shift in texture and melodic focus.

Первая часть насыщена контрастами, резкими модуляционными сдвигами. Неожиданное появление *Ges-dur* — тональности второй низкой ступени — в первой теме напоминает главную партию «Аппassionаты».

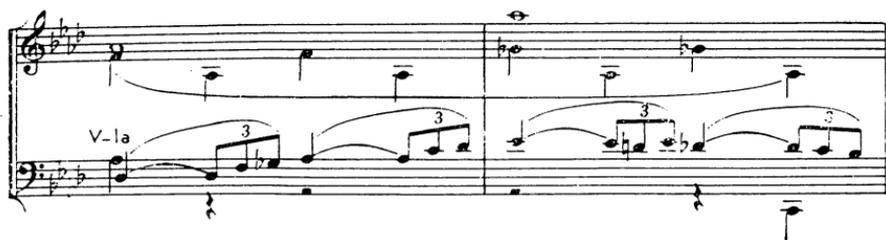
Но это бурное движение резко обрывается, наступает тишина, снова возвращается *f-moll*, и у первой скрипки звучит скорбная мелодия. Где-то в глубине (у альта) слышится начало унисонного мотива, который, постепенно усиливаясь, приводит к новому унисонному появлению его с той же стремительностью и силой, как в начале части, но дальнейшее ее развитие уже иное. Кипение гнева не прекращается, пронизывая всю эту часть.

Предельно лаконичная, трехтактная связующая партия подводит к побочной партии. Тема побочной партии отличается проникновенной лиричностью (пример 98).

98

[*Allegro con brio*]

The image shows a single system of musical notation for measure 98. It consists of a treble and bass staff with a piano (*p*) dynamic marking. The music is in a minor key and features a melodic line in the treble and a supporting bass line.



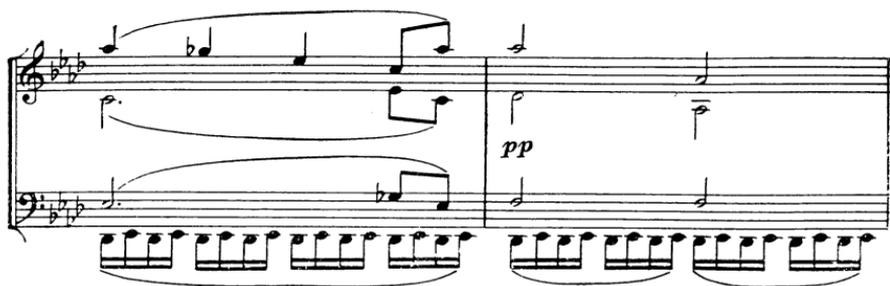
Для русских музыкантов звучание этой темы кажется очень знакомым, близким и родным. Это самая насыщенная тихая кульминация части. По поводу этой темы Н. Брюсова замечает: «Характерно, что эта тема такой близкой возродилась у Римского-Корсакова как тема Марфы в „Царской невесте“ в самой напряженно-эмоциональной ее арии в последнем действии» (24 ,8).

Внезапно со сдвигом в A-dur все голоса в бурном порыве устремляются кверху, но этот взлет неожиданно обрывается, и уже в следующем такте в тихой звучности спокойно и задумчиво возвращается Des-dur. Появляется заключительная партия, сопровождающаяся затаенными отзвуками начала главной партии у второй скрипки и альта, а затем у одной виолончели. Опираясь на эти голоса, скрипка ведет свою чудесную мелодию (пример 99).

99

[Allegro con brio]

Musical score for Violoncello (V-la). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two measures. The first measure contains a melodic line starting on G3, moving up stepwise to B3, with a slur over a triplet of eighth notes (G4, A4, B4). The second measure continues the melodic line, moving up to D4, with a slur over another triplet of eighth notes (C5, B4, A4). The bass line is mostly rests with some low notes. A dynamic marking 'p' is present in the first measure.



Она звучит все тише и тише и постепенно замирает, но не на тоническом аккорде Des-dur, а на напряженной, как будто вопрошающей доминанте. В ответ на это неожиданно у виолончели возникает в мощном fortissimo тема главной партии, открывая собой короткую, полную драматизма разработку.

Очень сильное впечатление производит внезапный переход pianissimo при монотонном октавном качании шестнадцатых у первой скрипки. Однако в этих трех тихих тактах чувствуется не установившийся покой, а подготовка к новым громовым ударам и блеску молний. Вся энергия первой части квартета достигла здесь самой тихой и затаенной кульминации.

Начинается реприза. Главная партия ее сильно сокращена. Тема побочной партии выступает, как и прежде, в Des-dur, но скоро модулирует в F-dur, в этой тональности появляется и заключительная партия. Подобно тому как прежде с появлением сильного F-dur'ного аккорда и проведения первой темы у виолончели началась разработка, так теперь такой же силы Des-dur'ным аккордом открывается кода, являющаяся последней сценой трагедии. В этой коде, заканчивающей первую часть квартета, слышится та же неумолимая энергия, которая захватывает в увертюре «Кориолан».

После драматичного Allegro следует элегичная и серьезная вторая часть (Allegretto ma non troppo, $\frac{2}{4}$, $\text{♩} = 66$). Она грациозна, улыбка ее прелестна, но бледна и меланхолична.

Allegretto как бы перекидывает мост между вторым и третьим периодами творчества Бетховена. На близость к позднему периоду указывает форма всей части в целом, интимный лирико-песенный характер первой темы, ее теплота и широта мелодического дыхания (тип «бесконечной мелодии»), характер модуляций и мелодических оборотов, наконец, фугированный стиль в средней части, который здесь, как и в последних творениях Бетховена, проявляется в свободной форме.

Первые четыре такта Allegretto начинаются мерными «шагами» виолончели: воцаряется серьезное настроение, которое выражается тихим, торжественным пением, постепенно разрастающимся, пока наконец оно не завершается фразой, полной глубокой задушевности. Обращает на себя внимание гармонический колорит этой мелодии, колеблющейся между двумя тональностями —

g-moll и D-dur, причем каждый раз, когда D-dur как будто берет верх, происходит поворот в минор и общая картина вновь восстанавливается (пример 100).

100

Allegretto ma non troppo

mezza voce

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major, marked "mezza voce". The lower staff is a piano accompaniment in G major, marked "p". The time signature is 2/4. The music begins with a whole note chord in the piano and a half note in the voice.

p

The second system continues the piano accompaniment. It features a mix of eighth and sixteenth notes in both hands, with some slurs and ties. The dynamic marking "p" is present.

p

The third system continues the piano accompaniment. It features a mix of eighth and sixteenth notes in both hands, with some slurs and ties. The dynamic marking "p" is present.

tr

cresc.

The fourth system continues the piano accompaniment. It features a mix of eighth and sixteenth notes in both hands, with some slurs and ties. The dynamic marking "p" is present. A trill "tr" is marked above a note in the upper staff. A crescendo "cresc." is marked in the lower staff.

p

The fifth system continues the piano accompaniment. It features a mix of eighth and sixteenth notes in both hands, with some slurs and ties. The dynamic marking "p" is present.

За этим первым периодом следует спокойное и светлое послесловие из двенадцати тактов, которое в некоторой степени усиливает сложившееся настроение. Но вот начинается средний раздел: у альты звучит тема полифонического склада, из нее развивается фугато. Характер его серьезный и вместе с тем несколько беспокойный; в хроматизированных контрапунктирующих голосах звучат скорбные нотки, напоминающие Allegretto квартета № 9 (пример 101).

101 [Allegretto ma non troppo]

p V-la

V-no II

Развитие фугато как бы прерывается: движение ослабевает, вновь раздаются тихие «шаги» виолончели, напоминающие начало части, и кажется, что воцарилось спокойствие. После этого временного успокоения снова продолжается фугато. Сначала оно звучит бодро. Чувствуется нарастание энергии, затем вновь наступает тишина.

Далее начинается реприза первого раздела Allegretto, в которой изложение главной темы варьировано. Теперь оно идет несколько с большей горячностью, чем в первый раз. За первой темой следует, как и ранее, светлое послесловие; в нем также чувствуется большая уверенность.

Но вот тихо вновь возникает тема фугато у альты. Это начало коды; тема фугато постепенно затихает и наконец совсем исчезает, и только теперь с задушевностью и нежностью может вновь прозвучать первая певучая мелодия.

С какой красотой и благородством звучит она в конце части! Здесь перед нами одно из тех великолепных нарастаний, которые встречаются только в последнем периоде творчества Бетховена. Слушателю кажется, что композитор не в силах расстаться со своими чудесными, задушевными напевами. Но когда он наконец излил свою душу в спокойно-светлых звуках, все замолкает. Снова раздаются отголоски «шагов», несколько напоминающих начало, но теперь звучащих по-иному, и вместе с ними Allegretto приходит к концу. Как после окончания Andante «Аппассионаты», появляется *pianissimo* уменьшенный септаккорд, который переносит слушателя в совершенно иное настроение.

Третья часть квартета (Allegro assai vivace, ma serioso, $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = 69$) полна душевного смятения, криков, прерываемых жалобами. Это драматический, порывистый, несколько

«шумановский» образ, результат крушения обманчивых мечтаний и надежд. Allegro начинается в с-moll, причем первые фразы прерываются два раза паузами, пока наконец не устанавливается характерный нервно-прерывистый ритм этой части (пример 102).

102 [Allegretto ma non troppo]

attacca subito

Allegro assai vivace ma serio

f

p *cresc.*

f *f*

Каким мощным кажется неожиданное появление Des-dur и напоминающий сверканье молнии ритм в конце части (Più Allegro, $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = 80$)!

Вся эта часть от аккорда Des-dur до трио носит героический характер. Резкое столкновение f-moll и Ges-dur переключает действие в совершенно иную плоскость: трио по своему нежному и мягкому характеру противоположно бурному и страстному

началу части. Здесь все таинственно, как бы закрыто покрывалом. Каким-то странным, озаренным волшебным светом, звучит торжественное, успокаивающее взволнованную душу пение (пример 103).

103

[Allegro assai vivace ma serio]so]

The image shows a musical score for example 103, consisting of two systems of music. The first system has two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with dynamic markings *sf* and *p*. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support. The second system also has two staves with similar notation and dynamics. The music is characterized by a steady, somewhat somber yet lively rhythm.

Начавшись в Ges-dur, трио модулирует в D-dur, затем в h-moll, становясь все проникновеннее и в то же время все более и более затихая. Возникают акценты на слабой части такта, резкий тональный сдвиг возвращает вновь главную тональность i-moll, и вдруг с прежней силой врывается смятенное начало Allegro assai vivace. Оно идет так же стремительно, как и в первый раз, и совершенно так же вновь приходит к трио, которое, однако, на этот раз появляется не в Ges-dur, как ранее, а в D-dur. Затем в третий и в последний раз возвращается главная партия этого Allegro (на этот раз в темпе Più Allegro, $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = 80$), завершая всю часть звучным унисоном.

Четвертая часть квартета начинается коротким вступлением (Larghetto espressivo, $\frac{2}{4}$, $\text{♩} = 56$), полным муки, жалобы; у некоторых исследователей это чудесное вступление вызывает ассоциацию с «Тристаном и Изольдой».

Быстрая часть финала (Allegretto agitato, $\frac{6}{8}$, $\text{♩} = 92$) разражается драматическим ураганом, звучит как симфония битвы. Главная партия состоит из трех существенно различных элементов. Первый — краткие напряженные возгласы; во втором звучит настойчивая жалоба; третий еще более усиливает выразительность всей этой темы (пример 104).

Allegretto agitato

Тревожно-драматический оттенок сочетается в главной теме с песенной насыщенностью интонаций — и это сочетание определяет собой весь облик финала.

После излияния в жалобах горечь и боль уступают место гневу: у первой скрипки звучит восходящий хроматический пас-

саж шестнадцатыми, который в своем стремительном разбеге внезапно обрывается на звуке *ре-бемоль*, с большой силой звучащем во всех голосах и после паузы сменяющемся остановкой на *pianissimo*. Этот переход от *ff* к *pp* производит большое впечатление. Вот что пишет Т. Хельм, прибегнувший к поэтическому образу, чтобы яснее выразить свое восприятие этого момента: «Нам кажется, что мы видим пламенного героя, водрузившего знамя на стене неприятельской крепости, но в следующий момент он падает, смертельно раненный стрелой. Герой пал, однако борьба продолжается. Товарищи героя продолжают штурм крепости и отмстят за его смерть» (37, 158).

После многозначительных фермат опять звучит мелодия главной партии, энергичное развитие которой приводит к новому бурному разделу. Как раскаты грома, в средних голосах звучит новая фигура шестнадцатых, в то время как у первой скрипки и виолончели слышатся короткие четвертные ноты и аккорды, которые точно стрелы пронизывают воздух. Но вот буря понемногу утихает, и вместе с этим появляется побочная партия, полная бетховенской энергии (пример 105).

105

[Allegretto agitato]

The musical score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of two flats. The treble staff contains a continuous stream of sixteenth notes. The bass staff has a melodic line starting with a forte (f) dynamic, followed by sforzando (sf) accents. The second system continues the same texture, with the treble staff maintaining the sixteenth-note pattern and the bass staff providing a rhythmic and melodic accompaniment with further dynamic markings.

От этой последней темы совершается переход к разработке. Она начинается с проведения темы главной партии в основной тональности, что вносит в форму черты рондо-сонаты. Далее в разработке возникает активное тематическое развитие. И как после пронесшейся бури нас радует первый клочок синего неба, так в конце разработки действует примиряюще первое и единственное в части еще слышное *ppp* — появление F-dur'ного аккорда.

Преодоление скорби находит свое выражение в коде (Allegro molto, F-dur, alla breve, $\text{♩} = 92$), которая занимает в отношении всего финала такое же положение, какое «победная симфония» F-dur по отношению к Allegro f-moll в увертюре «Эгмонт». В финале квартета кода звучит тише, легче, нежнее, как это и должно быть в камерном произведении, — и все же здесь также чувствуются радость и торжество.

Вся эта короткая кода по существу построена на полифонической разработке оживленной темы (пример 106).



Изумительная красота коды квартета № 11 ставит его в ряд с лучшими творениями великого композитора. Этот квартет блестяще завершает второй — средний период квартетного творчества Бетховена.

Продолжительность исполнения квартета 23 минуты: I ч. — 4,5 мин., II ч. — 11,5 мин., III и IV ч. — 7 мин.

ТРЕТИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА

Последние квартеты

Тринадцать лет прошло со времени написания Бетховеном квартета № 11. Эти годы жизни Бетховена связаны с тяжелыми, мрачными переживаниями, но творчески они очень насыщены. В это время созданы грандиозное трио ор. 97, Седьмая и Восьмая симфонии, фортепианные сонаты ор. 106, 109, 110, 111 и ряд других произведений. Закачивается этот период двумя титаническими творениями — Торжественной мессой ор. 123 (1823) и Девятой симфонией ор. 125 (1824). В дальнейшем композитор проектировал сочинение Десятой симфонии, оратории, реквиема, но неожиданно его творческие замыслы устремились в иную область — в эти последние годы жизни (1823—1826) Бетховеном были созданы «последние квартеты» ор. 127, 130, 131, 132, 133 и 135, завершившие творческий путь гениального композитора.

Первое упоминание о еще не законченном новом квартете содержится в письме Бетховена к лейпцигскому нотопиздателю К. Ф. Петерсу от 5 июня 1822 года. Напомним, что в это время композитор был, казалось бы, полностью поглощен работой по завершению Торжественной мессы и Девятой симфонии. Но среди эскизов первой части этой симфонии записаны и эскизы двух квартетов: № 12 и № 15. Из этого видно, что в годы окончания своих грандиознейших творений Бетховен не оставлял мысли о квартетах и какие-то более или менее оформленные творческие замыслы у него уже имелись.

Однако для того чтобы все устремления Бетховена в последние годы жизни полностью обратились к жанру квартета, нужен был какой-то существенный мотив, толчок.

Мы знаем, что первое исполнение Девятой симфонии и отдельных частей Торжественной мессы, состоявшееся в Вене 7 мая 1824 года, было восторженно принято слушателями, но, несмотря на выдающийся успех, сбор был так невелик, что едва погасил расходы по переписке нотного материала. Повторение этих произведений в концерте 23 мая того же года прошло при почти пустом зале...

Бетховен горько переживал это. Его возмущение прежде всего

обрушилось на организаторов концертов, его друзей, которые, однако, сделали все, что было в их силах. Главным виновником была венская публика, которую Бетховен обливал презрительными насмешками.

В это время мысли композитора обратились к далекой России, где жил один из восторженных почитателей его творчества князь Н. Б. Голицын. Еще осенью 1822 года Бетховен получил из Петербурга от Голицына заказ на три квартета. Воодушевленный вниманием к его творчеству, композитор в 1823 году пишет Петерсу, годом раньше отказавшемуся издать задуманный им новый квартет: «Ведь Бетховен, слава богу, в состоянии писать!.. Мое здоровье улучшилось; пусть господь мне вернет его совсем, и я смогу удовлетворить все заказы Европы и даже Америки» и далее добавляет: «Я могу еще вновь зазеленеть — пережить вторую весну!» (цит. по: 26, 27).

Заказ Голицына сыграл существенную роль в новом обращении Бетховена к сочинению квартетов. Остановимся теперь на истории, связанной с этим заказом.

Николай Борисович Голицын (1794—1866) был страстным любителем музыки и, по свидетельству Глинки, хорошим виолончелистом. Он имел также склонность к литературе, сотрудничал в русско-французских журналах и переводил на французский язык сочинения русских поэтов: Пушкина, Козлова, Языкова. Голицын общался со многими выдающимися композиторами. В одном из своих писем Бетховену он вспоминает о Гайдне последних лет его жизни, которого он видел в Вене в годы своего детства.

Инициатором заказа квартетов был почитатель Бетховена и прекрасный истолкователь его творений, пианист и композитор К. Цейнер, который, между прочим, был преподавателем Глинки и Верстовского. Цейнер посоветовал Голицыну вместо намеченной им покупки копии партитуры прославленной в то время оперы «Фрейщюц» Вебера употребить эту сумму на обогащение музыкального мира тремя новыми квартетами Бетховена. Предложение Цейнера было с энтузиазмом воспринято Голицыным, и 9 ноября 1822 года он написал Бетховену письмо следующего содержания: «Будучи ревностным поклонником Вашего дарования, я решаюсь просить Вас написать один, два или три квартета, за что с удовольствием выплачу назначенную Вами сумму. Будьте добры сообщить, какому банкиру послать желаемую Вами плату. Я играю на виолончели. Жду с нетерпением ответа» (цит. по: 11, 734).

В 1823 году в Вену после семилетнего пребывания в России возвратился скрипач Шуппанциг, неутомимый пропагандист квартетного творчества Бетховена. В беседах с композитором он рассказал Бетховену о том внимании, которое проявляют в России к его творчеству. Рассказал он и о князе Голицыне, охарактеризовав его как человека, всецело преданного интересам искусства. Бетховен написал Голицыну, что готов удовлетворить его желание, и выразил удовольствие по поводу того, что «произведения

его ума» становятся понятными, добавив вместе с тем, что «не умеет повелевать вдохновением» и «не относится к поденщикам, работающим с листа и по часам». Письмо заканчивается сообщением, что он не может указать срока выполнения заказа, а стесненное положение вынуждает его назначить плату 50 дукатов за каждый квартет» (цит. по: 11, 734).

В следующем письме от 5 мая 1823 года Голицын просит для себя «лишь только посвящения и один экземпляр рукописи, как только композиция будет закончена» (цит. по: 28, 99). В письме от 29 ноября того же года Голицын пишет: «Я с нетерпением жду Вашего нового квартета, но, впрочем, прошу Вас не обращать на это внимания, а следовать только Вашему вдохновению и велениям Вашего духа, потому что никто лучше меня не знает, что нельзя повелевать гением и что ему должно дать свободное течение. Впрочем, мы знаем, что Вы в Вашей личной жизни не тот человек, который может пожертвовать благом искусства для личного интереса, и что музыка по заказу — не Ваше дело. Я прошу Вас помнить обо мне только в минуты вдохновения» (цит. по: 28, 100).

Окончив грандиозный труд — создание Девятой симфонии, Бетховен принялся за сочинение квартетов с большим воодушевлением, еще более усиленным тем, что Голицын известил его о громадном успехе Торжественной мессы, впервые полностью прозвучавшей в Петербурге (до исполнения в Вене) в концерте Филармонического общества 26 марта 1824 года.

Работа над последними квартетами протекала в сложной и напряженной обстановке. Тяжелые неприятности, которые доводят Бетховена до смертельного беспокойства, причиняет ему в эти годы, особенно начиная с лета 1825 года, его племянник Карл.

По словам Шиндлера, близкого к великому композитору в самый печальный период его жизни, Бетховен, создавая последние квартеты, часто плакал. Но никакие личные неприятности не могли остановить творчества Бетховена: импульс был дан, и неисчерпаемая фантазия композитора уже не могла остановиться.

В октябре 1824 года Бетховен закончил квартет Es-dur, op. 127, оплаченный Голицыным еще 23 февраля 1823 года, и в начале 1825 года отослал его в Петербург. Получив первый из заказанных им квартетов, Голицын решил отправить его в Париж на отзыв к знаменитому скрипачу П. Байо, руководствуясь следующими соображениями: «Мне хотелось, чтобы прославленный артист первым оценил это новое произведение великого композитора. Я был обязан выполнить эту дань благодарности за все то удовольствие, которое получал у него на квартетных вечерах в 1821 и 22 годах». Байо, возвращая рукопись квартета, выразил следующие мысли: «Бетховен нас вводит в новый мир: вы проходите через дикие области, вы преодолеваете пропасти, вас застает ночь; но вот вы просыпаетесь — и вы перенесены в прекрасные места, вас окружает земной рай, солнце сияет, чтобы дать вам возможность насладиться красотами природы» (цит. по: 42, 244).

В письмах от 29 апреля и 21 июня 1825 года Голицын сообщает Бетховену об исполнении квартета № 12 с участием известного польского скрипача Кароля Липиньского и о намерении привлечь к последующим исполнениям знаменитого виолончелиста Бернгарда Ромберга, хотя последний, как известно, совершенно не воспринял написанного ранее квартета № 7.

Что касается двух других квартетов, заказанных Голицыным, то, если полагаться на сообщение Шиндлера, они были закончены в 1823 году, причем оп. 132 окончен ранее оп. 130. В Петербург рукопись этих квартетов прибыла лишь в 1826 году.

К. Гольц, постоянный спутник Бетховена в период сочинения им последних квартетов, говорит, что кроме квартетов, заказанных Голицыным, композитор, испытывая высокий подъем творчества, как бы по инерции, продолжал работу над этим жанром, создавая квартеты *cis-moll* и *F-dur*. Однажды на прогулке, встретив Гольца, он сказал ему с широкой улыбкой удовлетворения: «„Дружище, вот опять я что-то поймал!“ — и показал ему мотивы, ставшие потом Квартетом до-диез минор» (цит. по: 26, 179).

В последний период своей творческой деятельности Бетховен обычно работал сразу над несколькими частями квартетов.

Эта работа, как и раньше, проводилась путем записи эскизов тем и их многочисленных вариантов, из которых формировались отдельные фрагменты частей произведения, нередко далеко отстоящих друг от друга. Эскизы различны по длине, то короткие, то значительных размеров, требовавшие большого труда. Кроме того, композитор иногда изменял при дальнейшей работе и соединении их в части размер и тональность. Так, например, эскиз *Alla danza tedesca*, сначала предназначенный для квартета оп. 132, был записан в *A-dur*, а затем, когда композитор решил включить эту часть в квартет *B-dur*, был изложен в *G-dur*.

Начиная с финала квартета № 14 и до конца своей композиторской деятельности Бетховен несколько изменил метод работы, а именно: когда темы найдены, квартет оформлен в основных чертах, композитор долго отделяет его, вычленяет тот или иной пассаж и повторяет его на все лады, ищет новые комбинации инструментов, и лишь когда исчерпаны все возможности, выбирает то, что должно остаться окончательно. Все эти наброски записаны на отдельных нотных листах, собрание которых составляет тетрадь в несколько раз большую, чем сама законченная партитура.

Облик Бетховена этих лет его жизни и обстановку, в которой производилась запись эскизов, очень красочно воспроизвел писатель Браун фон Браунталь: «Не раз в зимние вечера встречал я Бетховена в последние годы его жизни в одной маленькой венской гостинице. Когда он входил, все выражали глубокое почтение. Он был среднего роста, очень плотного сложения; целая грива седых волос усиливала еще более сходство головы его со львиной. Он входил неуверенной поступью, как бы во сне, обводя пронизательным взором своих умных глаз окружающее; за-

тем садился за стакан пива, курил длинную трубку и — закрывал глаза. Если кто-нибудь из знакомых заговаривал с ним, или, вернее, кричал над ним, он открывал глаза, как испуганный орел, грустно улыбался и подавал тетрадь с карандашом.

Иногда он вынимал более толстую тетрадь из своего бокового кармана и писал что-то с полузакрытыми глазами. „Что такое он пишет?“ — спросил я однажды своего соседа — творца несравненных песен, Шуберта. „Он сочиняет“, — отвечал он.

И он действительно сочинял во всякое время — дома „за письменным столом“ и здесь в те минуты, которые предназначались у других для отдыха» (15, 3, 526).

Последние квартеты занимают особенное положение в творчестве Бетховена. Они отличаются крайней необычностью формы, сложностью внутреннего содержания, трудны как для исполнения, так и для восприятия. Своеобразие их заключается в частой смене темпов, гомофонного и полифонического изложения, контрастирующих настроений в пределах одного и того же квартета и в стремлении к созерцательности. Мысль, интеллект в них преобладают над чувством, они являются в своем роде «философическими». Для них характерно видоизменение традиционной сонатной формы, порой как бы «разрушение» ее, появление элементов импровизационности, но вместе с тем поражает и большая, чем раньше, цельность.

Последние квартеты существенно отличаются от всех предшествующих. Созданные ранее более объективны, последние, наоборот, обладают характером глубоко субъективным.

Так как этот период жизни композитора совпал со временем жесточайшей реакции, то его идеалы, воплощаемые в мире звуков, не находили сочувствия в окружающей среде, а отсюда стремление великого творца уйти от действительности. Независимые от традиционной формы, последние квартеты служат выражением внезапных творческих озарений Бетховена, который черпает их из глубины души, передает свои самые интимные чувства, используя чрезвычайно свободную форму. Отсюда повышенные роли варьирования, предпочтение формы, которую назвали «большой вариацией» (см.: 35, 476). Она выражает его душу со всеми оттенками и во всей полноте. Бетховен поднимает до высшей степени содержательности глубоко задуманную тему, которая так много говорит нашему сердцу, и, варьируя, развивает ее с несравненным искусством.

В этих последних квартетах темы, проникнутые возвышенным настроением, развиты шире, чем ранее. Так, например, тема *Adagio* в квартете № 12 состоит из восемнадцати тактов, причем размер, в котором она написана, $12/8$, еще более удлиняет тему. Наиболее замечательным примером грандиозных вариаций являются вариации в квартете *cis-moll*, *op.* 131. И в таких произведениях, как *Adagio* Девятой симфонии, *Benedictus* Торжественной мессы, *Adagio* фортепианной сонаты *op.* 106, тема широко и все-сторонне развивается в вариациях.

Религиозное чувство Торжественной мессы находит отзвук в некоторых *Adagio*, а особенно в квартете *a-moll*, *op.* 132, а давно таившаяся в Бетховене и так сильно выраженная в Девятой симфонии идея всемирного братства людей в любви и радости ощущается и в квартетах, переполняет их человечностью и величием.

Всюду чувствуется потребность раскрыть глубины души, а отсюда частое применение сопровождающих отдельные части надписей, посредством которых автор стремится направить исполнителей и слушателей в область определенных настроений. В общем при кажущейся капризности формы внутренняя связь отдельных музыкальных тем более тесна и органична, чем в квартетах предшествующих периодов.

Протяженность тем и полнота их разработки характерны для последних квартетов, однако в них находим также немало мест, где применяются очень короткие мотивы, иногда состоящие даже из двух нот (финал квартета *F-dur*, *op.* 135).

Никогда еще внутренний огонь творчества не горел таким ярким светом, как в скерцо этих квартетов, полных юмора. Можно было бы наряду со скерцо квартетов *Es-dur* и *a-moll*, *op.* 127 и *op.* 132, с их непрерывным кипением мотивов, поставить *Allegretto scherzando* квартета *f-moll*, *op.* 95, но во всей музыкальной литературе не найти ничего похожего на пламя, охватывающее скерцо опусов 130, 131 и 135.

Следует остановиться на характеристике звучания последних квартетов. Мы видели, что в предшествующих опусах, особенно в *op.* 59, струнный квартет стремится как бы выскользнуть из своей сферы, чтобы приблизиться к оркестру или по крайней мере его напомнить; здесь же невозможно вообразить себе иную звуковую интерпретацию произведения. Ни один ансамбль инструментов не смог бы передать так глубоко мысль Бетховена. В связи с этим приведем мнение Ленца, который говорит, что последние пять квартетов по сути дела беседа четырех струнных инструментов. Достаточно вспомнить, например, таинственное начало квартета *a-moll*, *op.* 132. Какой другой инструмент или ансамбль, кроме нервных голосов четырех инструментов смычкового квартета, смог бы передать эту болезненную жалобу? Такая совершенная согласованность между мыслью и музыкальным ее выражением, явившаяся результатом не только артистического инстинкта, но и долгих творческих исканий, доказывает, что грубости в звучании, в которых упрекали последние произведения Бетховена, происходили не по причине ослабления слуха. Глухой Бетховен слышал свою музыку внутренним слухом, то есть путем воображения, может быть, тоньше, чем в давнопрошедшие дни, когда был здоров. В то же время нельзя не отметить некоторых шероховатостей в общем звучании, которые с особой резкостью выявляются в Большой фуге *B-dur*, *op.* 133. При изучении партитуры этой фуги поражает новизна комбинаций, одушевление каждой части, логика изменений и модификаций темы.

Но, слушая ее, убеждаешься, что Бетховен пренебрег здесь звучанием, которым он восхищает слух в других своих последних произведениях. С демоническим наслаждением, отдаваясь своему гению, он нагромождает грубость на грубость; общее впечатление, беспокойное, тяжелое, не может быть побеждено ни грандиозностью конструкции, ни красотой деталей.

Невозможно рассматривать Большую фугу подобно Ленцу в качестве кульминационной точки творчества Бетховена. Это особое произведение, которое Бетховен с достаточным основанием отделил от последних квартетов.

«Последние струнные квартеты Бетховена — сфера глубокого самопознания и пронзительнейшие страницы философии жизни — при всей недоступности их для большинства людей — все-таки не являются уединенными вершинами, а стоят среди горной цепи, как среди родной воспитавшей их среды. Это отнюдь не оторванные от жизни размышления разочарованного отшельника-эгоиста, а суровые, вдаль и вглубь направленные и устремленные думы о человеке и человечестве, выразительнейшие „речи“ страдавшего и победившего сердца, обращенные ко всем людям. Ни примирения, ни отречения в них нет. Борьба всегда была уделом Бетховена» (3, 63).

Одна из причин, вызывающих трудности в понимании последних квартетов, такова. Публика, слушая произведение, особенно впервые, отмечает прежде всего то, что ласкает слух, несет в себе лирическое начало, то есть в первую очередь тематизм. Остальное она рассматривает как обязательную разработку, которую не следует прослушивать с тем же вниманием, как самую тему. В последних квартетах Бетховен, как бы предвосхищая Вагнера, приближается к созданию бесконечной мелодии. Темы этих квартетов с особой конструкцией их периодов и в сложнейшей их разработке не могут быть удержаны малоподготовленным слушателем. Поэтому, чтобы не утратить нить в этом музыкальном лабиринте, следует слушать все с чрезвычайно обостренным вниманием.

Как же приняли последние квартеты современники Бетховена? Шиндлер говорит: «Мнения современников по поводу последних квартетов расходились, хотя было много справедливых знатоков, которые после длительного изучения пришли к убеждению, что в высшей степени изысканные комбинации являются логической необходимостью связи идей. Одним из самых блестящих знатоков музыки Бетховена был гр. Брунsvик из Пешта, он мог считать себя учеником Бетховена.

В течение двух зим мы изучали эти квартеты, у нас были очень понимающие партнеры, и мы пришли к высокой оценке их гармонических красот, но в отношении связи идей и логической необходимости результаты нашего изучения были неопределенны. Иногда Брунsvику казалось, что он как будто нашел то, что искал, но вскоре терял, как в тумане, свою находку и признавал, что у него слабая голова. Спустя несколько лет он сообщил мне,

что по-прежнему, как и в момент нашей разлуки, многие места остались для него неясными» (цит. по: 41, 245).

Во Франции в большинстве отчетов о концертах, на которых исполнялись последние квартеты Бетховена, в годы, последовавшие за их напечатанием, указывается на «смещение гения и странностей». В квартетах находят как несравненные красоты, так и недостатки, разрывающие впечатление целого. Отмечают ощущение явления великого, но вызывающего не восхищение, а скорее изумление с оттенком неприятного чувства.

Приведем одну из характерных критических замечаний того времени. В феврале 1844 года французский музыкальный критик Бланшар писал: «Марен с артистической отвагой верующего, который склоняется перед своим пророком, исполнял перед аудиторией квартет ор. 132. Этот квартет — одно из последних произведений Бетховена, когда он уже потерял слух. Квартет этот несколько грубый, мизантропичный, окунающийся в волну религиозного мистицизма. В нем он проявил себя как достигший преждевременной старости, вызванной больше усталостью и огорчениями, чем возрастом. Его последние работы аналогичны „Мечтам одинокого“ Ж. Ж. Руссо; грамматический синтаксис одного и музыкальный синтаксис другого соблюден, но налито блуждающие мысли. Для тех, кто внимательно читал женевского философа, было очевидно, что он не вполне владел своими интеллектуальными данными, когда писал свои „Мечтания“. Не могло ли быть так же с Бетховеном, когда он создавал свои последние произведения, лишенный чувства, наиболее ценного для музыканта?...

Конечно, в его последних творениях есть еще много величественных идей, прекрасных фраз, мелодий и присутствует смелая гармония, которая всегда была характерна для его манеры создания этого вида искусства; но форма, соблюденная в предыдущих сочинениях, его больше не занимает. Мысль композитора блуждает и теряется в бесконечных разработках. Для фанатиков, поклоняющихся ему, — это экстаз непонятого гения, для поклонников, которые жалеют его, — это угасший гений, который иногда еще испускает блестящий свет...» (цит. по: 38, 248—249).

Но были и иные мнения о последних квартетах Бетховена. Почти за полтора года до смерти, 4 января 1839 года, больной Никколо Паганини приехал в Марсель. Здесь составил интимный кружок дилетантов, в котором Паганини с упоением разыгрывал квартеты Гайдна, Боккерини, Бетховена. Письма к его другу, адвокату Джерми, полны восхищения последними квартетами Бетховена: «„У меня будут последние квартеты Бетховена, хотел бы, чтобы и ты услышал их... Друг Брюн желает, чтобы ты приехал на две недели в Марсель, мы сыграем тебе последние квартеты Бетховена“ (26 января). „Я надеюсь, что тебе бесконечно понравятся последние квартеты Бетховена“ (7 сентября). Оценка, данная Паганини, говорит о художественной прозорливости и смелом понимании подлинного искусства» (цит. по: 32, 158).

Голицын добавляет: «...темноты то тут, то там, имеющиеся в последних произведениях Бетховена, служат лишь для того, чтобы ярче оттенить небесные гармонии, которые внезапно прорываются из хаоса. Но не является ли это отражением того, что происходило в душе этого необыкновенного человека? Надо представить себе, как должен был страдать он, не признанный современниками, изолированный от всего света и лишенный слуха, который для него означал все блаженства земли и для которого он творил. Создавать прекрасные шедевры — и быть лишенным возможности их слышать — это пытка, которую не могла изобрести древняя мифология, сочиняя миф о Тантале» (цит. по: 41, 244—245).

Получив от Бетховена заказанные квартеты, Голицын пишет: «Они вызвали разочарование виртуозов и дилетантов Петербурга. Ожидали музыки в стиле первых квартетов композитора, но получили нечто совершенно противоположное. Исполнение, очень трудное в каждой отдельной партии, требует длительной подготовки для достижения четкого ансамбля. Мысль композитора, скрытая в фразах внешне шероховатых, выявляется лишь постепенно, по мере проникновения в замыслы автора, когда благодаря совершенству исполнения обнаруживаешь эти сокровища. Тем не менее я не отступился... на всех музыкальных собраниях, имевших место у меня, никогда не исполнялось ничего, кроме Бетховена, и Бетховена во всех видах. Мне пришлось претерпеть немало насмешек, сарказма, упреков за эту так называемую бетховенскую мономанию. Я этим не был обескуражен, так как стремился познакомить наших лучших артистов и дилетантов с последними произведениями гения, опередившего свой век на несколько десятилетий. Моя настойчивость принесла плоды: не прошло и десяти лет, как музыка Бетховена, ранее считавшаяся абсурдной, неуклюжей, заполнила салоны и концертные залы нашей столицы, даже дамы приходили в экстаз от музыкальных красот, которые прежде отрицали самые известные артисты. Теперь кажется нелепым не восхищаться Бетховеном: он в большой моде, и последние вечера в Бонне являются блестящим подтверждением моих пророчеств, сказанных в те плохие дни, когда гений еще не был признан» (цит. по: 41, 243—244).

И все же последние квартеты и вообще квартеты Бетховена исполнялись в Москве и Петербурге достаточно редко, причем вначале эти исполнения носили характер домашнего музицирования.

Бетховена в Москве вообще не признавали и в концертах исполняли редко, а в Петербурге и в более поздние времена дальше квартетов Разумовского не шли.

Н. Я. Афанасьев вспоминает, как однажды, когда у А. Ф. Львова пробовали играть один из «голицынских» квартетов, тот сказал Афанасьеву: «Как вы, Н. Я., не видите, что это писал сумасшедший?» (цит. по: 28, 161).

В то же время, по его же «Воспоминаниям», относящимся к

концу 30-х годов, в Москве имелось не менее пятнадцати домашних кружков, где занимались проигрыванием квартетов (28, 115—116). Особо следует отметить домашние вечера у известного московского пианиста Л. Оноре. На одном из них в апреле 1851 года был, вероятно, впервые в России исполнен один из последних квартетов Бетховена — квартет *cis-moll*, op. 131.

Несколько позже, в том же году, известным ценителем музыки В. П. Боткиным была помещена статья в «Московских ведомостях» по поводу квартетных вечеров у Оноре, в которой автор, выражая свою приверженность камерной музыке Шуберта и особенно Моцарта, высказывает суждения, полные скептицизма, о последнем периоде творчества Бетховена в связи с исполнением квартета *cis-moll*, op. 131. Они освещают любопытную страничку из истории русского любительства и поэтому с некоторыми сокращениями приведены здесь: «Столь же отчетливо сыгран был и квартет Бетховена, который по трудности своей весьма редко играется. Любители серьезной музыки должны быть благодарны г. Грасси за выбор этого интересного квартета, никогда еще не игранного в Москве. Но да простят нам обожатели контрапункта наши скромные замечания: квартет этот принадлежит к последним произведениям Бетховена, к тому времени, когда им овладела глухота. Маркс, известный немецкий музыкант-теоретик, желая показать превосходство контрапунктных форм над всеми другими, говорит в первой части своей *Compositionslehre*, что Бетховен в последние годы своей жизни исключительно любил себя высказывать в контрапунктной форме. Но доказательство Маркса, напротив, скорее может привести к противоположному заключению: как ни велик гений Бетховена, а, к сожалению, годы и время брали свое — и по мере того, как свободный поток вдохновения иссякал, Бетховен заменял его отвлеченным контрапунктом. Только недостаток вдохновения мог заставить его исключительно предаться контрапунктной форме. В произведениях лучшей эпохи его творчества такого исключительного предпочтения не заметно: если в них является контрапункт, то слушатель не чувствует его, потому что над ним преобладает вдохновение и фантазия. Наука составляет в них едва заметный элемент, и забываешь всю строгость этих форм: так облечены они жизнью и одушевлением» (цит. по: 28, 144).

Исполнения квартетов Бетховена, включая и его последние квартеты в открытых концертах, связаны с возникновением камерных концертов Русского музыкального общества, созданного в Петербурге в 1859 году под руководством Антона Григорьевича Рубинштейна, а в Москве в 1860 году — во главе с его братом Николаем Григорьевичем.

Интересны данные, касающиеся исполнения квартетов в концертах Московского отделения Русского музыкального общества. До конца деятельности Н. Г. Рубинштейна, то есть до 1881 года, всего было сыграно четыреста пятьдесят произведений камерной музыки разных авторов, из которых на долю Бетховена пришлось

сто шестнадцать. Число исполненных произведений Бетховена превысило число сочинений Шумана в два раза, а Мендельсона и Моцарта — в три раза. Исполнялись квартеты № 7, 9, 10 по семь раз, № 14 три раза и № 15 шесть раз. Таким образом, число исполненных квартетов среднего периода составляет 70 процентов, а последнего — 30 процентов. (Примечательно, что не исполнялись квартеты № 11—13 и 16). Эти сопоставления, несомненно, указывают на повышение в России понимания и интереса к творчеству Бетховена даже последнего периода.

С точки зрения изучения истории русского музыкального искусства считаю полезным привести небольшой обзор, характеризующий отношение русских композиторов к творчеству Бетховена в области смычковых квартетов.

Едва ли не первым русским композитором, с энтузиазмом относившимся к квартетному творчеству Бетховена, был А. Н. Серов. Поздний Бетховен сознательно причисляется им к тем вершинам музыкального творчества, которые так редко находят «прямое понимание» у музыкантов. Бетховенский квартет *cis-moll*, ор. 131, по мнению Серова, «первейший квартет в мире» (29, 222).

Рассказывая про «балакиревский кружок», Н. А. Римский-Корсаков в своей «Летописи» (под 1860/61 годами) упоминает: «Вкусы кружка тяготели к Глинке, Шуману и последним квартетам Бетховена» (24, 13). Для М. А. Балакирева уже к концу 1850-х годов Бетховен в области симфонической музыки (Девятая симфония стоит особняком) был уже настолько усвоен, что он устремляется в менее исследованную область, в которой заключительные стадии бетховенского гения раскрываются с наибольшей глубиной в последних квартетах. Свидетельством интереса Балакирева к этим квартетам является и то, что «Каватину» из квартета ор. 130 он переложил для фортепиано в две руки и издал ее у Гутхейля. Квартет *f-moll*, ор. 95 был переложен Балакиревым для двух фортепиано и издан Бесселем.

В 60-е годы живо интересовался последними квартетами Бетховена и М. П. Мусоргский, так же как и Балакирев, переложивший для фортепиано два квартета Бетховена: ор. 130 для фортепиано в четыре руки и отдельные части ор. 135 для фортепиано в две руки.

Отметим здесь также, что Первый квартет А. П. Бородина, по его же собственным словам, был стимулирован темой Бетховена из финала квартета ор. 130.

У Балакирева возникает мысль инструментовать некоторые последние квартеты Бетховена. В письме от 28 июня 1871 года он предлагал Римскому-Корсакову выполнить эту работу. Сохранились эскизы оркестровки квартета *F-dur* ор. 59 и квартета ор. 130.

Описывая более поздние годы, кружок Беляева, Римский-Корсаков сообщает любопытный штрих: «На вечерах Беляева по-прежнему изредка появлялся В. В. Стасов и требовал исполнения одного из последних бетховенских квартетов» (24, 190).

Резкой противоположностью по сравнению с петербургскими композиторами является отношение к позднему квартетному творчеству Бетховена П. И. Чайковского, который в своих «Дневниках» 20 сентября 1886 года пишет: «Есть тут проблески — не больше. Остальное хаос, над которым носится окруженный непроницаемым туманом дух этого музыкального Саваофа» (цит. по: 28, 68). О Девятой симфонии мы не находим законченного мнения Чайковского, но о других произведениях последнего периода им совершенно отчетливо сказано еще следующее: «Что бы ни говорили фанатические поклонники Бетховена, а сочинения этого музыкального гения, относящиеся к последнему периоду его композиторской деятельности, никогда не будут вполне доступны пониманию даже компетентной музыкальной публики именно вследствие излишества основных тем и сопряженной с ними неуравновешенности формы. Красоты произведений подобного рода раскрываются для нас только при таком близком ознакомлении с ними, которого нельзя предположить в обыкновенном, хотя бы и чутком к музыке слушателе; для уразумения их нужна не только благоприятная почва, но и такая возделанность, которая возможна только в музыканте-специалисте» (цит. по: 28, 68—69). Автор статьи «Бетховен в русской критике и науке» В. В. Яковлев, приводя это мнение Чайковского, справедливо замечает: «В конце концов, процесс усвоения, ведущий к полному принятию Бетховена последних квартетов со стороны более широких групп, был связан с последующей „танеевской“ культурой, вызвавшей новые кадры подготовленных ценителей полифонического мастерства» (28, 69). Широкое же и повсеместное признание последние квартеты Бетховена нашли лишь в советскую эпоху.

Квартет № 12, Es-dur (op. 127)

Этот квартет, первый из заказанных Бетховену Голицыным и ему посвященных, был закончен в последней четверти 1824 года и издан в 1826 году. Шуппанциг решил исполнить его в своем ближайшем концерте в марте 1825 года и пригласил автора присутствовать на репетиции. Бетховен явился, но предварительно послал шуточный наказ исполнителям, скрепленный подписями исполнителей и Шиндлером: «Сим воздастся каждому по заслугам; каждый обязуется и клянется вести себя наилучшим образом, отличаться лично и помогать друг другу. Этот лист должен подписать каждый, кто будет участвовать в известном деле» (цит. по: 11, 737). Послание это подписано Бетховеном, Шуппанцигом, Шиндлером, Вейсом, Линке и Гольцем.

В апреле 1825 года «Allgemeine musikalische Zeitung» поместила отчет о вечерах камерной музыки Шуппанцига и так оценила исполнение квартета № 12, впервые прозвучавшего 6 марта этого года: «Мнения о квартете весьма разноречивы, так как

очень немногие из слушателей вполне поняли его» (цит. по: 11, 737).

Сам автор был недоволен исполнением, упрекал Шуппанцига в непонимании музыки и поручил скрипачу Бёму сыграть квартет с другим составом исполнителей, но и на этот раз слушатели остались к нему безучастными. В третий раз партию первой скрипки исполнял Й. Майзедер. «Племянник выражает дяде свой восторг, молодой поэт Рельштаб пишет статью, полную восторженной похвалы, напыщенных фраз, поэтических восклицаний, но обнаруживающую такое же непонимание этого сложного произведения, какие проявили и другие слушатели» (11, 737).

Автограф первой части квартета № 12 помечен 1824 годом. Эскизы, которые проанализировал М. Г. Ноттебом в своей «Новой бетховениане», относятся к остальным трем частям квартета. Следует отметить, что эти эскизы помещены в записной книжке после наброска первой части Девятой симфонии. Это обстоятельство дает основание полагать, что музыкальная идея первой части квартета возникла в 1823 году, в период создания этой последней симфонии Бетховена.

А. Штумпф, фабрикант арф из Лондона, наблюдавший Бетховена в период окончания квартета, в сентябре 1824 года, описывает его следующим образом: «Крепкого сложения, как Наполеон, с короткой шеей, широкими плечами, над которыми выступала крупная круглая голова с густыми, спутанными волосами. Проницательный взгляд его глубоко поставленных глаз выбрасывал молнии и погружался в душу того, кто находился перед ним». Подобное впечатление и у молодого художника А. фон Цуккаль-мальо, встретившегося с Бетховеном в те же дни: «Ни один из живописцев, мне кажется, не сумел передать, даже отдаленно, его огненный взгляд (*die Glut des Auges*), который меня пронзил насквозь...» Он добавляет (и в этом сходится со Штумпфом), что Бетховен в то время не производил впечатления «одинокого, замкнутого в своей печали, как многие себе его представляют; наоборот, весь его облик дышал необыкновенной доброжелательностью и во всех его речах и манерах выражалось дружелюбие» (26, 66).

Бетховен освободился теперь от всех разочарований, которые причинили ему неудачи Девятой симфонии и Торжественной мессы в Вене. В общении с природой он вновь обрел душевное равновесие, успокоение и радость. Вот как он говорит об этом столь дорогим ему общении с природой: «...часто я сижу часами, и мои чувства купаются в зрелище непрерывного творчества Природы. Здесь грязные крыши, построенные людьми, не заслоняют мне могучего солнца. Здесь голубое небо — моя крыша. Вечерами, когда я, изумленный, созерцаю армию светящихся тел, называемых солнцами или землями, вечно вращающихся по своим орбитам, мое воображение улетает выше звезд, отдаленных на многие миллионы миль к первоначальному источнику всего, что было создано, что течет и откуда проистекают вечно новые творения...

Когда потом я порываюсь придать моей духовной экзальтации музыкальную форму — ах! — я горько разочаровываюсь: с презрением бросаю я на землю покрытый каракулями лист и чувствую твердую уверенность в том, что ни один сын земли не в состоянии передать звуками, словами, красками, резцом небесные картины, всплывающие перед его взволнованным воображением в час озарения...» (цит. по: 26, 67).

Стиль позднего Бетховена проявляется теперь в выразительности и полифонической развитости голосоведения, чрезвычайной сжатости тематической разработки, в характерной импровизационности, в частой смене метра и движения. Отметим контраст между двумя первыми и двумя последними частями: в то время как первые две части проникнуты лиризмом, две последние части представляют фантастически-юмористическую «игру звуков».

Первая часть характеризуется контрастом между открывающим ее *Maestoso*, $\frac{2}{4}$ и непосредственно примыкающим к нему *Allegro*, $\frac{3}{4}$; троекратное повторение этих контрастирующих разделов образует основу архитектоники части.

Определяя драматургию этой части, Г. Риман отмечал, что шесть тактов *Maestoso* отнюдь не являются вступлением. Оно скорее представляет собою, подобно *Largo* «Патетической сонаты», существенный элемент первой темы.

Такое же мнение высказывает и Ромен Роллан: «Произведение открывается величественным портиком, подобным входу в храм, колонны которого напоминают о Геронической. Ее приглушенное пламя пробегает (и это еще никем не было замечено) по венам всего *Allegro*: та же тональность, тот же ритм, те же мелодические контуры с могучими шагами, контрапунктом басов, некоторыми элементами развития, характерными модуляциями. Но прежде всего нам нужно установить, что портик является частью храма; это неотделимая от целого интродукция; здесь наносятся первые мазки той мелодической линии, которую я бы точно определил, как героическую» (26, 68).

В этом мощно звучащем *Maestoso* чувствуется мужественная решимость (пример 107).

107 *Maestoso*

Яркий контраст ему создает изящное начало *Allegro* (*piano e dolce*), проникнутое нежным и мягким, как бы робким чувством (пример 108).

Allegro

tenacemente

Певучая главная партия Allegro, подобно шубертовским темам, широко развита. Побочная партия в тональности g-moll вносит иной оттенок лирического образа (пример 109).

109

[Allegro]

Эта скорбная мелодия проходит через все голоса. Начальная фраза ее сливается с мотивом из главной партии Allegro. Экспозиция завершается разрешением в G-dur, и в этой тональности совершенно неожиданно вступает Maestoso, теперь открывающее начало разработки.

Как и в экспозиции, за ним следует первая тема Allegro, однако дальнейшее развитие этой темы здесь иное. Настроение становится глубоко скорбным. Краткий созерцательный эпизод прерывает какая-то страшная мысль (см. пример 110).

110

[Allegro]

С мрачной энергией вступает новая мелодия, сначала в *B-moll*, затем в *c-moll*, но в тот момент, когда, казалось бы, готова разразиться борьба, этот эпизод обрывается так же неожиданно, как и возник.

Со всей силой звучности, на какую только способен квартет, в третий раз появляется *Maestoso*, за которым, как и ранее, следует *Allegro*. С точки зрения сонатной формы этот момент можно рассматривать как «ложную репризу». Но так как *Maestoso* теперь носит характер более решительный и победоносный, то и *Allegro*, которое прежде отражало нежное чувство, теперь звучит энергичнее, чем раньше. При этом теме главной партии, исполняемой в полном ритмическом единстве второй скрипкой, альтом и виолончелью, противопоставляется новая характерная фигура первой скрипки (пример 111).



Кажется, что весь этот раздел снова ведет к борьбе, но вдруг композитор, как бы утомленный пережитым, отказывается от борьбы и снова возвращается к первому *Allegro* в *Es-dur* (начало репризы). То, что идет дальше, по существу весьма родственно развитию *Allegro* в экспозиции. Все одушевленное и выразительнее становится звучание, и все большую силу и жизнь приобретает пение голосов, в котором главная роль принадлежит первой скрипке.

Кода, начинающаяся с отклонения в *As-dur*, носит примиряющий характер.

Вся первая часть по существу раскрывает единый образ, в котором черты сонатной формы лишь как бы просвечивают. В этой части легче уловить ту связь между мелодическими фразами, из которых складывается зачаток бесконечной мелодии Вагнера, нежели ощутить элементы сонатной формы. Здесь Бетховен выступает как смелый реформатор сонатной формы, придавший ей новые черты.

Вторая часть (*Adagio ma non troppo e molto cantabile*, $12/8$) — одно из замечательных творений искусства.

По выражению Ромена Роллана, «это не только одна из вершин музыки, но, как и *Molto adagio*, op. 59 № 2 (они образуют пару) — это святилище» (26, 71). В этом *Adagio* композитор находится во власти просветленного и созерцательного настроения. Подобного рода настроение можно найти только в сочинениях Бетховена последнего периода, прежде всего — в Девятой симфонии, большой фортепианной сонате *B-dur*, op. 106 и в *Andante* виолончельной сонаты *D-dur*, op. 102. Это нежная, одухотворенная и благородная музыка; здесь «говорит» каждая нота, и хотя музыкальное

построение кажется иногда технически сложным и трудно понимаемым, однако в нем нет ничего искусственного, и сама форма является только средством для передачи настроения.

Все *Adagio* представляет собой поистине бесконечную мелодию, которая поднимает слушателя выше земных горестей и будничной прозы.

Тихо и робко вступает виолончель, за ней следует альт, вторая скрипка; все звучит широко и протяжно. В такте 3 над выдержанными аккордами аккомпанемента начинается пение первой скрипки (пример 112).

112

Adagio ma non troppo e molto cantabile

pp *cresc.* *p* *tr*

В первых четырех тактах сопровождающие голоса образуют только гармонический фундамент мелодии, но затем они сами принимают участие в пении, контрапунктируя к основной мелодии. Здесь особенное значение приобретает виолончель; затем главная роль снова переходит к первой скрипке, и наконец все четыре голоса приходят к гармоническому завершению (пример 113).

113

[*Adagio ma non troppo e molto cantabile*]

dim. *cresc.* *p* *pp*

Эту музыку — протяженное, ни на минуту не останавливающееся пение, — композитор берет как тему для пяти удивительных вариаций.

Стиль вариаций близок к стилю *Adagio* Девятой симфонии. Что касается деталей, то они, конечно, иные, фактура более полифонизирована, как и должно быть в квартете.

Первая вариация по сути только проведение темы скрипкой, сопровождаемое более оживленным движением остальных голосов.

Вторая вариация представляет собой род марша, оживленного быстрыми пассажами и синкопированным ритмом. Приведем комментарий Т. Хельма к этой вариации.

«Настроение становится почти героически-воинственным, однако всюду царит тишина, воздух прозрачен, смеркается. Кажется, что в фантазии маэстро проносятся какие-то призраки, тени героев... Как в мелодических имитациях обеих скрипок, так и в отрывистых звуках нижних голосов, где паузы заменяются шестнадцатыми, расцветает все более богатая жизнь; звуки, как будто рождаясь из какого-то невидимого эмбриона, все более и более растут, движение мелодии убыстряется (тридцатьвторые), но при этом крепкая внутренняя структура остается неизменной. Везде совершенно отчетливо слышится основная тема» (37, 176).

Окончание этой столь необычной вариации модулирует непосредственно в E-dur, открывающий третью вариацию, которая является полной противоположностью предшествующей. Здесь все проникнуто серьезным настроением, однако нет такого большого нарастания душевного волнения, как в других темах Бетховена, имеющих пометку «*espressivo*». Тихое унисонное звучание триолей на ноте *ми* — сдвиг на полтона вниз — и мы вступаем в четвертую вариацию, возвращающую основную тональность As-dur и прежний метр $12/8$. Бесконечно развивается певучая мелодия — сначала первая скрипка играет тему, правда, значительно видоизмененную; в ней звучит интимная и трогательная просьба (пример 114).

114

[Adagio ma non troppo e molto cantabile]



Вступившая позже виолончель проводит тему почти в неизменном виде. Все остальные голоса сопровождают эту тему отрывистыми звуками, причем в крайних голосах слышится характерное движение вверх, подкрепляемое равномерно повторяющимися короткими трелями, — прием, нередко употреблявшийся Бетховеном в последний период. Эти трели, разрастаясь, как бы сопровождают своими причудливыми звуками остальные голоса, ведущие мелодию.

Между четвертой и пятой вариациями следует эпизод работочного характера из тринадцати тактов (его иногда рассматривают как пятую вариацию, так как он обладает ярко выраженной самостоятельностью и состоит из элементов начальной темы). Тематическое зерно этой интермедии образуется из приведенного выше (см. пример 109) заключительного каданса темы. Мы слышим сначала поворот в E-dur, затем неожиданное возвращение в As-dur. После этого опять появляются трели первой скрипки и совершается переход к шестой вариации.

В ней элементы темы расплываются в фигурации голосов и переходят в коду. Бетховен как будто опять вспомнил четвертую вариацию; в верхнем голосе идет мелодия, украшенная трелями; в средних голосах отрывисто звучат восьмые, а виолончель сопровождает мелодию отдельными ударами *pizzicato*. В высшей степени неожиданный энгармонический поворот, казалось, хочет перевести музыку через *E-dur* куда-то в иной мир, но снова возвращается *As-dur*. К скрипке присоединяется виолончель как бы в последнем прощальном приветом. Интересна динамика окончания части: *crescendo*, *sub. p*, *pp*. Голоса, замирая, сливаются в заключительном аккорде.

Третья часть — скерцо (*Scherzando vivace*, *Es-dur*, $\frac{3}{4}$) наряду со скерцо из Девятой симфонии является самым продолжительным из всех бетховенских скерцо, оно насчитывает больше тактов (435), чем первая часть вместе с *Adagio!* Из других квартетов Бетховена почти такое же длинное скерцо встречалось во второй части квартета № 7. Но в то время как там нещепаемость выражалась в быстрой смене различных звуковых образов, здесь все развитие совершается из одного ядра, которое постепенно вырастает в нечто огромное.

Скерцо предельно контрастно медленной части квартета, оно пронизано юмором. Постоянно возникают преобразования тематического ядра, которые в свою очередь дают толчок для новых неожиданных оборотов. Скерцо, казалось бы, сохраняет старую традиционную форму, состоящую из главной части и трио, однако каждая из этих частей в свою очередь представляет собой трехчастную форму с широким развитием в среднем разделе. В коде скерцо Бетховен вновь вводит стремительный мотив из темы трио и тотчас обрывает его, чтобы окончить всю часть материалом скерцо. Следует иметь в виду, что именно интенсивнейшая разработка бесконечно развивает и обогащает эту старую форму.

В такте 4 вступает виолончель с характерно-капризной темой (пример 115).

115 *Scherzando vivace*

The image displays two systems of musical notation for a cello part. The first system is labeled '115 Scherzando vivace'. It shows a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music begins with a dynamic marking of 'pp' and includes a trill (tr) on a note. The second system continues the piece, also marked 'pp', and features several trills (tr) on different notes. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Эта тема является основой всей части.

В такте, где есть указание: «Ritmo di tre battuta» (ритм, при котором три такта приравниваются к одному), появляется новый тематический материал, который используется в дальнейшем развитии скерцо (пример 116).



Энергичный унисон всех инструментов квартета открывает второй раздел скерцо. Модуляция в с-молл несколько омрачает общий колорит. У первой скрипки в Ges-dur слышится полная силы упрямая фигура, которая противостоит встречному движению нижних голосов. И наконец, в g-moll все голоса в унисон бурно устремляются вперед. Неожиданно этот бурный музыкальный поток прерывается... Слышится странная, точно крадущаяся мелодическая фраза (Allegro, $\frac{2}{4}$), порученная только двум нижним голосам в унисон (пример 117).

По поводу этого места Ромен Роллан замечает, что оно почти целиком заимствовано Вагнером в «Нюрнбергских мейстерзингерах» для диалога Ганса Закса и Бекмессера.

Вся разработка вместе с репризой, по указанию автора, должна быть повторена, хотя при публичном исполнении вследствие большой длины скерцо повторение часто опускается.

После репризы следует добавление в двадцать два такта, в течение которых движение постепенно успокаивается и наконец при повторении упомянутого выше размера Ritmo di tre battuta совсем замирает. Но здесь гениальный маэстро понижает соль-альта на полтона, превращая его в соль-бемоль, и начинает Trio-presto, es-moll.

Трио, если принять во внимание указанное автором повторение первой его части, занимает сто сорок тактов. В противоположность главной части скерцо, в которой полифония безраздельно господствует, трио написано в гомофонном стиле — мелодию все время ведет первая скрипка (пример 118).



Только в начале второго раздела трио (первая волта) все голоса в стремительном порыве сливаются в унисон. После этого снова вырывается вперед первая скрипка, как смелый полководец победоносного войска. Заметим, что в цитированной здесь мелодии можно узнать фразу, которую мы встречаем в первой части скрипичной сонаты ор. 30, G-dur, но в квартете она звучит гораздо энергичнее. Трио ярко контрастирует крайним частям по своему настроению — более серьезному и тревожному.

Незаметно, подобно тому как совершился переход от первой части скерцо к трио, это последнее снова возвращается к скерцо, которое еще раз проводится во всем своем объеме, однако без повторений. Вновь возвращаются первые двенадцать тактов трио, затем следует напряженная пауза и в последний раз вступает Ritmo di tre battuta, которое вместе с короткой фразой первой скрипки приводит к окончанию скерцо. В целом скерцо проникнуто юмором и свежестью изобретения.

В связи с рассмотрением этого скерцо Т. Хельм приводит мысли Вагнера из его сочинения о Бетховене: великий почитатель Бетховена говорит о том, что именно в период полной глухоты гениальный композитор достиг не только вершины мастерства, но и обрел изумительнейшую веселость. Правильность этого замечания подтверждается при изучении финала квартета № 12. Здесь с еще большей силой проявляется то веселье, которое, по словам Вагнера, «рождается от радостного сознания силы творчества, преодолевающего всякую скорбь и вызывающего в творце светлое, радостное настроение» (цит. по: 37, 183—184).

В финале (Finale, alla breve) не чувствуется ни порывистого настроения первой части, ни просветленного созерцательного настроения второй и фантастических полетов скерцо. Все это исчезло и сменилось радостью после перенесенных душевных переживаний.

Финал написан в сонатной форме. Определение темпа представлено исполнителям и не обозначено автором. По рассказу скрипача Бёма, Бетховен сначала написал в коде «tempo vivace», из чего следует, что вся предшествующая часть финала должна исполняться очень оживленно и с одушевлением. Нетрудно услышать в этом финале обороты из темы гимна «К радости» финала Девятой симфонии. В связи с этим Ромен Роллан пишет: «В Квартете эта тема следует по пятам за каждым шагом Бет-

ховена. Он идет, окутанный ею. Ему приходится делать усилие, чтобы снять ее печать» (26, 83).

Темы финала носят жанровый характер, они просты и ясны, но в разработке чувствуется нечто оригинальное, неожиданное, характерное для гения Бетховена. Четыре первых такта являются своего рода интродукцией, но они впоследствии приобретают значение в развитии (пример 119).

119



В такте 3 повышение звука ля-бемоль в ля служит средством усиления напряженности в развитии. С такта 5 на фоне целых нот, звучащих в средних голосах, у первой скрипки на струне Соль слышится очень простая мелодия. Эта мелодия охватывает шестнадцатитактный период. Главная партия без четкого ограничения переходит в связующую.

Побочная партия своей темой напоминает музыку Гайдна (пример 120).

120



Но уже в партии виолончели, сопровождающей эту тему, ясно слышится бетховенский юмор. Первая скрипка сейчас же подхватывает ее спускающийся пассаж, подчеркивая при этом каждую вторую ноту коротким форшлагом.

В развитие темы побочной партии проникают мотивы из главной партии; в кульминации появляется резко диссонирующий аккорд, звучащий по-бетховенски смело и очень свежо (пример 121).

121



Разработка начинается с тихих отзвуков заключительного мотива экспозиции, но довольно быстро приводит как бы к возвращению начала главной темы в главной тональности *Es-dur*, что придает финалу некоторые черты рондо. Однако это вступление приводит к теме не главной партии, а побочной сначала *pianissimo* в *C-dur*, затем *forte* в *c-moll*.

Дальнейшее развитие разработки являет собой пример богатейших контрапунктических комбинаций различных мотивов. Одновременно достигаются оригинальные колористические эффекты. Выдержанное в десяти тактах звучание доминантсептаккорда к *f-moll* можно было бы сравнить с гнусавым звуком волынки (что весьма согласуется с жанровым характером части), если бы не какой-то таинственный колорит этого места. Странно звучащие гармонии в имитациях, напоминающих по стилю музыку И. С. Баха, модулируют в *As-dur*.

Но вот вновь вступает тема главной партии и начинается реприза, в целом аналогичная построению экспозиции, но с изменениями в отдельных местах и с более богатыми фигурациями. Неожиданная модуляция в *C-dur* приводит к коде (*Allegro con moto*, *comodo*, $\frac{6}{8}$). Внезапный переход к новому размеру создает контраст всему предыдущему движению. Кода настолько самостоятельна, что образует подобие пятой части цикла. В ее основной теме лишь с трудом можно узнать ритмически преобразованный элемент темы главной партии финала (пример 122).

122 *Allegro con moto*

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'V-no I' and the bottom 'V-no II'. Both are in 6/8 time. The V-no II part has a 'pp' dynamic marking and contains a triplet of eighth notes. The V-no I part has a melodic line with some slurs. The V-no II part has several triplet markings over eighth notes.

Какие разнообразные и часто неожиданные происходят при этом модуляции, как выступают на первое место то главная мелодия, то фигуры в триолях при постоянной смене голосов, как при этом ширится и растет звуковой поток!

То, что ранее казалось результатом мимолетного каприза (смена звука *ля-бемоль* на *ля* в главной теме), получает сейчас логическое подтверждение в виде смены тональностей *As-dur* и *A-dur*.

Когда наконец звуковая лавина триолей достигает высшей силы звучания, доступной струнному квартету, внезапно наступает тишина; фигура из триолей, исполняющихся теперь *pianissimo*, звучит как таинственный шелест.

Но вот видоизмененная мелодия первой темы обрывается сильным звучанием двух мощных аккордов, невольно вызывающих ассоциацию с началом квартета. Эти аккорды заканчивают коду, а вместе с нею и квартет.

Продолжительность исполнения квартета 31 минута: I ч. — 5 мин., II ч. — 10 мин., III ч. — 10 мин., IV ч. — 6 мин.

Квартет № 13, B-dur (op. 130)

Работа над квартетом № 13 шла параллельно с сочинением квартета № 15. 19 марта 1825 года Бетховен писал Чарльзу Ниту, музыкальному издателю в Лондоне, что оба квартета будут закончены в одно время.

Сочинение квартета № 15 совпало со временем выздоровления Бетховена от только что перенесенной болезни, в связи с чем изумительное *Molto adagio* этого квартета он назвал «Благодарственной песней выздоровевшего».

В период подготовки квартета № 15 к первому исполнению в письме к К. Гольцу 24 августа 1825 года Бетховен сообщает, что намерен закончить до конца месяца квартет № 13. Однако он ошибся в сроке окончания — это намерение удалось осуществить только в последующие три месяца.

Источниками ознакомления с процессом сочинения квартета № 13 являются тетради с набросками Бетховена, а именно: «Русская тетрадь», содержащая лишь наброски для первой части квартета, и «Итальянская тетрадь», богатая набросками всех других его частей, особенно каватины, за исключением *Danza tedesca*. Кроме того, в Государственной библиотеке Берлина имелись три тетради, анализированные Ноттебмом, которые содержат наброски третьей, четвертой и пятой частей, а также Большой фуги B-dur.

Квартет B-dur, впервые исполненный Шуппанцигом 21 марта 1826 года, был издан как op. 130 под номером тринадцатым в 1827 году, хотя он был сочинен позже квартета a-moll. В нем уже не чувствуется никаких следов болезненного состояния композитора.

Обращает на себя внимание то, что в квартете op. 130 Бетховен впервые отходит от столь характерного для него четырехчастного цикла. В квартете op. 130 шесть частей, в квартете op. 131 — семь, в op. 132 — пять частей, и лишь в последнем квартете, op. 135, Бетховен вновь возвращается к четырехчастному циклу.

Ромен Роллан отмечает, что квартет № 13 является как бы ин-термедией «между двумя другими, наиболее крепко выкованными, в которых мысль сконцентрирована с наибольшей силой и осуществляется самое строгое единство построения» (26, 137). Это квартеты a-moll, op. 132 и cis-moll, op. 131. Проникнутый чувством возрождения жизненной энергии, Бетховен настолько насыщен музыкальными идеями, что трех квартетов для Голлицына ему оказалось недостаточно. Он не может остановиться в своем творчестве и в конце того же 1825 года заканчивает замечательный квартет cis-moll.

Некоторые подробности об обстоятельствах жизни Бетховена в этот период сообщает Ромен Роллан: «...Бетховен был весь захвачен своей внутренней музыкой. В осенние дни 1825 года он с жадностью предавался ей, не имея иных соображений, кроме собственного удовольствия. В этом Квартете-интермедии он не связы-

вал себя даже обычными обязанностями циклопа, неистово кующего единство из самых различных элементов. Но так как он был человеком абсолютно искренним, эта искренность проявлялась в новом произведении особенно свободно именно потому, что он не предпослал ему никакой идеи, никакого предначертанного плана; вот почему данный Квартет, больше чем какой-либо иной, стал регистратором его чувств — разных, порою противоречивых; регистратором того, как эти чувства с поражающей быстротой, часто от вечера до утра, даже от утра до вечера сменяли друг друга в эти месяцы.

Потому что, с одной стороны, в эти летние месяцы 1825 года он был полон буйных порывов и бьющей через край жизнерадостности (вспомним бег по горам и долам, когда он таскал за собой своих гостей, хотели они того или нет, а также веселые пирушки в честь новорожденного Квартета ля минор)» (26, 138—139).

С другой стороны, известны тяжелые неприятности, которые причиняет ему в это время племянник Карл, и связанные с ними переживания композитора.

«Приходится ли удивляться... что его настроение в эти месяцы резко скачет от радости и юмора к заботам и что в его Квартете си-бемоль мажор мы видим перемежающиеся лучи света и тени не только от части к части, но в одной и той же части, от страницы к странице, даже от одного такта к другому? Вальтер Рицлер как раз указывает, что I часть, наиболее интересная из всех, это множество почти непрерывных контрастов. Они противостоят друг другу, взаимопроникают, и это вызывает сложность приемов письма; никогда полифония в квартете не была такой свободной и смелой, в некоторых местах каждый инструмент говорит только за себя — можно подумать, что перед нами один из французских мотетов XIV века, где каждый голос написан на другой текст... полифония кроется не только в нотах, она в эмоциях, которые по воле автора участвуют в ней...

Если было бы слишком смело пытаться проникнуть в их тайны, то уж во всяком случае недостаточно, как это делают многие ученейшие аналитики, отсекают произведение от живого тела с его жилами и нервами. Нужно познать дыхание, которое в нем обитало. Мы попробуем это сделать с осторожностью, не боясь там, где смысл ускользает от нас, признаться: „Я не знаю“.

Но можно с уверенностью сказать, что Бетховен в I части Квартета (частично в III — *Andante con moto*) по причинам, лежащим вне музыки, но повинувшись гению художника, превращающимся в нее, решительно хочет противопоставить два антагонистических душевных состояния. С одной стороны, это печаль, которая с большим трудом пытается выйти из своей безысходности, с другой — живость, бодрость не без вихревого, какого-то зудящего движения, расталкивающего печаль и стремящегося силком увлечь ее за собой. Результат не всегда, может быть, тот, которого добивался Бетховен. Ибо, несмотря на все его желание, мотивы бодрости с точки зрения художественной и эмоциональной зна-

чат далеко не столько, сколько мотивы печали... Это замечание еще больше относится к *Andante con moto* — III части, в которой Бетховен пожелал трактовать *scherzando* мелодиями печальными и нежными» (26, 141—142). Есть случаи (и очень многочисленные), когда созданное произведение содержит больше и нечто другое, чем то, что думала в него вложить воля автора; случается, что публика это чувствует яснее, чем автор. Так и здесь, душа Бетховена при ее внешней веселой шумливости разбита. Героический дух, характерный для Бетховена, в этом квартете менее ощутим и обнаруживается лишь в коротких мгновениях*.

Поразительна свобода смены тональностей, темпа, размера, особенно в обширной первой части, которая на первый взгляд кажется составленной из разнородных элементов, связанных краткими фразами или отдельными нотами, казалось бы, малозначительными, но сливающимися с общим течением музыкальной мысли и в конечном счете приобретающими особенное значение и интерес.

Так, например, *Adagio ma non troppo*, $\frac{3}{4}$ неоднократно сменяется *Allegro*, $\frac{4}{4}$; при этом характерна многократная смена ключевых знаков.

Пояснение к этому квартету, представляющее несомненный интерес, дает В. Вальтер: «Психологическая идея квартета состоит в противопоставлении жизни индивидуума-художника жизни толпы, и это противопоставление проведено не только в том, что разные части (их здесь шесть) имеют то субъективный, то объективный характер; это противопоставление проведено здесь и в первой части квартета, которая при таком освещении получает ясный смысл, а не является в своих кажущихся странностях капризом композитора» (7, 42).

Первая часть начинается многозначительным вступлением (пример 123): «Художник погружен в глубокое созерцание мировых вопросов (Бетховен мечтал в это время написать музыку к „Фаусту“), шум людской толпы не доходит до него» (7, 42).

123

Adagio ma non troppo



* См. заключительные части или окончания периодов: такты 43—53 перед второй темой; такты 85—90 — перед концом первой части; такты 203—208 перед кодой. (Примеч. ред.)

И вдруг в это серьезное настроенне врывается движение Allegro. Сначала тема излагается первой скрипкой без сопровождения нижних голосов (пример 124).

124 Allegro
V-no I
V-no II

Лишь в конце короткого (пять тактов) Allegro шумное движение шестнадцатых захватывает остальные голоса. Это как бы отражение жизненной суеты, которая врывается в одиночество художника. Возвращается музыка вступления, но созерцание продолжается только четыре такта. Какое дело толпе до настроения художника? Суета жизни принимает более значительные размеры.

Теперь Allegro стремится вперед без всяких препятствий. Эта сначала беззаботная игра далее приобретает мужественный и энергичный характер. С каким искусством в конце Allegro композитор пользуется тихим хроматическим движением всех голосов в унисон, приходящим к звуку *ре-бемоль* — доминанте Ges-dur! В этой тональности у виолончели звучит вопрошающий мотив, образованный из фигуры начала главной темы Allegro. Этому мотиву с удивительной нежностью вторят остальные голоса. Возникает диалог (пример 125).

125 [Allegro]

Снова возвращается первоначальное движение шестнадцатых главной темы в тональности Ges-dur. В последующих четырнадцати тактах происходит постепенное нарастание звучности, после чего мелодическая фигура восьмых, почти во всех голосах звуча-

ших в унисон, завершает экспозицию Allegro. Вся первая часть Allegro, так же как и вступление к нему, повторяется.

Переход к разработке звучит так, как будто композитор восклицает: «Слушайте, слушайте!» Виолончель проводит мотив вступления (два такта Adagio ma non troppo). Вдруг неожиданно появляется один такт Allegro, $\frac{4}{4}$, в котором играют только две скрипки, исполняющие «двойную тему», — одна из них «звучащая», с фанфарным оттенком (мотив из четвертей и восьмых с восходящей квартой), другая — «порхающая» из шестнадцатых. Внезапные смены темпа, чередование Adagio и Allegro придают начальному разделу разработки импровизационный оттенок. Мотив, появившийся в последнем Adagio, станет основой удивительного фантастического звукового здания, которое Бетховен возводит в этом снова вступающем в свои права Allegro и которое в течение долгого времени уже ничем не будет прерываться.

Здесь следует обратить внимание на замечательную полифонию (пример 126).

126 Allegro

The image shows a musical score for Example 126, marked 'Allegro'. It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a 'sempre p' marking. The second system shows a complex polyphonic texture with multiple voices playing different rhythmic patterns.

У альты и виолончели звучит тема, построенная на секундовых ходах из последнего Adagio; в сущности, можно говорить о двух темах, движущихся навстречу друг другу. У первой скрипки звучит «фанфара» ля—ре, в нее врывается вторая скрипка, исполняющая фрагмент «порхающего» мотива. Затем у виолончели появляется новая мелодия (такты 3—4 нотного примера 126). Таким образом, сразу звучат пять тем, самым необычным образом скомбинированных друг с другом. При этом все ясно, пластично, прозрачно, каждый голос отчетлив, и его легко проследить. Ритмические противоречия мотивов, повторяющаяся несколько раз звучащая интонация первой скрипки, медлительное движение нижних голосов, подвижная фигура шестнадцатых у второй скрипки

и, наконец, выразительное пение виолончели — все это производит фантастическое впечатление, которое усиливается вследствие своеобразия инструментального колорита.

Настроение становится более созерцательным, в особенности после модуляции в *c-moll*, когда мелодия от виолончели переходит к первой скрипке, а виолончель в это время исполняет фанфарный мотив.

Наконец, когда левучая мелодия, исполняемая первой скрипкой, модулирует в *B-dur*, во всех трех нижних голосах возобновляется бурный поток шестнадцатых, то есть вновь возникает первая тема *Allegro*. Наступает реприза, воспроизводящая основное построение экспозиции, но весьма свободно преобразованная и обличенная в более полновзвучные гармонии.

Возвращаются четыре первых такта *Adagio ma non troppo*, но только гармонизованные иначе, чем в начале. Это начало коды. В ней все голоса звучат легато, музыка принимает характер прощальной песни. Затем появляются оба мотива «двойной» темы. При тихой звучности эти мотивы то стремятся друг к другу, то сейчас же разбегаются, после чего сильно и энергично заканчивается первая часть квартета.

Вторая часть (*Presto, alla breve*) является самым восхитительным скерцо, когда-либо написанным Бетховеном. Он искал вдохновение в народной музыке. Многочисленными транскрипциями народных песен разных стран композитор наглядно проявил свой живой интерес к народному искусству.

Presto напоминает венгерский или хорватский танец. Музыка этих народов Бетховен имел случай узнать благодаря дружбе с Цмескалем, Брунсвиками, Эрдеди. Художник радостно созерцает какую-то веселую игру. Своей краткостью, ясно выраженной ритмикой, четкой расчлененностью это скерцо среди всех прочих скерцо Бетховена в последних квартетах пользуется наибольшей популярностью. Это шедевр мастерства и естественности, изящества и непосредственности. В нем все очаровывает нас: таинственная, быстрая ритмическая игра звуков, необычная тональность *b-moll*, до сих пор не встречавшаяся ни в одном струнном квартете, резко обрисованная фраза первой скрипки, сейчас же «договариваемая» второй скрипкой, медлительное движение альты, широкие обрывистые «шаги» виолончели (пример 127).

127 Presto

Приведенный пример дает ясное представление о фактуре Presto. Затем следует шеститактный период, по характеру музыки соответствующий первому (пример 128).

128 Presto

[pp] *cresc.* *f*

В первых четырех тактах этого периода звучит чудесная мелодия в Des-dur; следующие четыре такта идут в нарастающей звучности и заканчивают первую часть скерцо в тональности B-dur.

Трио, L'istesso tempo, $\frac{6}{4}$ было задумано намного раньше крайних частей скерцо. Характерной особенностью трио является упорное удержание фигуры верхних голосов (пример 129).

129 L'istesso tempo

f *p*

Вторая особенность заключается в аккомпанементе, проводимом нижними голосами: три ноты в каждой второй половине такта. При крайне возбужденной и вместе с тем однообразной ритмике, при резких акцентах на относительно сильной доле такта это трио производит впечатление какой-то демонической музыки.

Изумителен переход от трио к репризе. Во всей квартетной литературе редко можно встретить такой драматически напряженный момент. Это место при первом знакомстве с ним прямо-таки ошеломляюще действует на слушателя своими поистине волшебными сюрпризами. В репризе по сравнению с первым появлением той же темы произошли некоторые изменения.

Уже в первом восьмитактном периоде имитации, исполняемые нижними голосами, вносят оживление в мелодическую ткань. Затем эти восемь тактов и мелодия первой скрипки не повторяются буквально, так как к мелодии прибавляются украшения в виде трелей и октав. Эти изменения удерживаются и при повторении следующего восьмитактного периода в Des-dur. Скерцо заканчивается короткой (десять тактов) кодой, в которой своеобразно перемещаются мотивы в голосах. Главная тема в ее первоначаль-

ном виде (без трелей) звучит теперь у альты. В это время первая скрипка исполняет музыку, в первом изложении порученную второй скрипке, которая теперь звучит *pizzicato*. Но вот, резко замедляя движение, первая скрипка отвечает на вопрос альты. Наступает мелодически говорящая пауза, возвращается первоначальный темп, и короткой фразой утвердительно характера *скерцо* заканчивается.

Третья часть (*Andante con moto, ma non troppo, 4/4*) потребовала много сил и внимания от Бетховена. Начальный набросок он перерабатывает на все лады, придавая ему различные очертания. Сначала он называет эту мелодию «*Cantabile dopo preludio*».

Но если в наброске выражение авторского намерения остается не вполне ясным, то в окончательном тексте Бетховен решительно разъяснил характер этой мелодии как шуточный; он написал над первым тактом «*poco scherzoso*». Это указание тем более следует запомнить, что многие издатели позволили себе скрыть его.

Немногие из сочинений Бетховена представляют такое смешение противоречивых настроений — юмор и волнение, полное томительного ожидания чего-то; причем вместо того, чтобы противопоставляться в решительной и драматической форме, как это обычно у Бетховена, контрасты здесь соединяются и расплываются в самой нежной полутени, продолжительно выдерживаемой. Чувствуется, что Бетховен сам колеблется в выборе между ними; и если решила воля, то иногда за счет сердца. В коде содержатся самые интимные признания: «...Я не берусь осуждать тех исполнителей, — говорит Ромен Роллан, — которые верны больше сердцу, чем воле художника, и которые дают место скорее чувству, чем юмору. Все же необходимо их предупредить, что они навлекли бы на себя молнии Бетховена. Ибо он не прощал тех, кто не повиновался ему» (26, 151).

Andante — это замечательное лирическое излияние художника. Оно начинается в *b-moll* глубокими вздохами скорби (пример 130).

130

Andante con moto ma non troppo
poco scherzando

dolce

The musical score shows the beginning of the piece. It is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The tempo is marked 'Andante con moto ma non troppo' and the character is 'poco scherzando'. The dynamics are 'p' (piano) and 'dolce'. The score consists of two staves: a treble clef staff for the upper voice and a bass clef staff for the lower voice. The music features a melodic line with some chromatic movement and a sense of longing, characteristic of the 'Andante' section.



Слушатель уже настраивается услышать траурную, печальную музыку, как вдруг в такте 3 у альты совершенно неожиданно появляется четко ритмизованная веселая мелодия, сопровождаемая фигурой из отрывистых шестнадцатых виолончели. В такте 13 у виолончели появляется новый мотив, далее имитируемый первой скрипкой (пример 131).



Совершенно неожиданно развитие обрывается на ноте *ре-бемоль* у первой скрипки, выдерживаемой без сопровождения в течение полутакта. Кажется, что этот звук послужит мостом для модуляции в *As-dur*, но вместо этого неожиданно появляется первая тема в тональности *C-dur*. Слышится канон скрипки, поворот в *F-dur*; в то время как виолончель подхватывает тему, в обеих скрипках звучат волшебные манящие звуки, которые всему этому эпизоду сообщают таинственный колорит. Происходит решительный поворот в *As-dur*, после чего появляется третья часть (*Andante con moto ma non troppo*, $\frac{4}{4}$). В ней звучит одна из самых нежных мелодий, сочиненных Бетховеном. В этой части, написанной в сонатной форме, она выполняет роль побочной партии (пример 132).



Композитор не в силах расстаться с этой кантиленой, которая своими форшлагами в сопровождающем голосе так гармонирует

с прежним шутливым настроением, — он поворачивает ее в *Andante*, переносит из голоса в голос. Затем поток звуков замедляется, как будто останавливается с вопросом — снова вступает начальная мелодия (начинается реприза), но она здесь еще веселее и жизнерадостнее, чем прежде. Этому способствует ритмически возбужденное сопровождение во всех голосах.

В целом *Andante* развивается в духе весьма свободно трактованной сонатной формы.

Наконец вступает нежная, исполненная томления певучая мелодия и покрывает собою все другие голоса. Весь звуковой поток приостанавливается на трели, которая долго тянется в первой скрипке. Настроение становится подавленным, стесненным, страстный скорбный крик вырывается из подавленного сердца, но уже следующий такт приносит успокоение. Снова раздается жалоба, за которой следует утешение; затем — просьба, мольба, ласка, страстная нежность музыкальной речи, позволяющая почувствовать любвеобильное и жаждущее любви человеческое сердце.

И все это возникло из первой темы! Через все голоса проходит воздушная фигура второй скрипки, после чего снова в последний раз звучит вторая тема. С самым легким, светлым выражением спускается со ступени на ступень синкопа темы, а в это время тридцатьвторые нижних голосов как будто теряются где-то вдали. Но вот в нижних голосах появляется какая-то таинственная фигура тридцатьвторыми сначала совсем тихо, затем сильнее, но не доходя до *forte*.

Бурное движение захватывает весь квартет, но тотчас же замолкает, останавливается, наступает напряженная длинная пауза, и коротким, но сильным арпеджио во всех голосах звучит заключительный аккорд.

В четвертой части (*Alla danza tedesca. Allegro assai*, $\frac{3}{8}$) Бетховен весь во власти ничем не омрачаемого веселья, вылившегося в очаровательно разработанный для квартета немецкий народный танец в форме скерцо. Первоначально эта часть была написана в *Andante* и предназначалась для квартета op. 132. Обрамление *Andante* двумя народными танцами вызывает представление о прогулках одинокого Бетховена среди полей и его встречах с пляшущими крестьянами.

В своей кажущейся простоте этот танец поражает изысканным совершенством разработки. Душа композитора, глубокая и нежная, отражается и в этих, казалось бы, так легко набросанных образах (пример 133).



Трио с его шутливыми переключками инструментов несколько напоминает веселый вальс (пример 134).



Но вот происходит поворот в минор и совершенно неожиданно возвращается несколько измененная первая часть *Alla danza tedesca*. Теперь в ней важную роль играют шестнадцатые из трио; перед концом возникает эффект, похожий на эхо или перекличку птиц в лесу.

Пятая часть (*Cavatina. Adagio molto espressivo, Es-dur, 3/4*) исходит из самых глубин великого бетховенского сердца. Это не воспоминание, а переживаемая им действительность. Каватина представляет собой одно из ни с чем не сравнимых коротких (всего шестьдесят шесть тактов) *Adagio* последнего бетховенского периода, потрясающее силой выражения.

В каватине звучит одна бесконечная мелодия (пример 135), вылившаяся из глубины души песня, которая трогает наше сердце буквально каждой своей нотой.

135

Adagio molto espressivo

Широта и непрерывность мелодии достигается здесь главным образом заполнением цезуры скрипичной темы путем полифонического движения сопровождающих голосов.

Следующие восемь тактов приобретают глубоко серьезный, скорбный характер. В тактах 23—25 вступает вторая главная

мелодия каватины, в которой как бы слышится полный упрека вопрос: «Почему?» (пример 136).

136

[Adagio molto espressivo]

Но самым замечательным местом во всей каватине является раздел в *Ges-dur*, который затем модулирует в *as-moll*. В оригинальной партитуре Бетховеном сделана здесь надпись «*Beklemmt*» («со стесненным дыханием»). В данном случае в музыке Бетховена с удивительной силой ощущаются полузадушенные слезы и вздохи, стоны и рыдания. Успокоение они находят в возвращающейся первой главной мелодии, которая сначала дышит всей грудью, а затем тихо замирает. Итак, в этот квартет, в основном окрашенный юмором и весельем, совершенно неожиданно вошла элегия.

Едва ли каватина была предусмотрена первоначальным планом сочинения. То, что известно об условиях ее возникновения, заставляет думать, что *Adagio* возникло в результате пережитого автором глубокого страдания. По словам скрипача Карла Гольца, близкого к Бетховену в последний период его жизни, эта каватина была любимейшим произведением Бетховена во всей квартетной музыке. Он говорил Гольцу, что «действительно сочинил эту Каватину в слезах и печали (*unter Thränen der Wehmuth*) летом 1825 года и что никогда его собственная музыка не производила на него самого такого впечатления: даже когда он вновь оживлял ее в памяти, это всегда стоило ему слез» (цит. по: 26, 154—155).

Из этого, казалось бы, можно заключить, что Бетховен написал каватину в один прием, в минуту вдохновения или страстной тоски. Но в действительности это не так. Никогда еще сочинение музыки не стоило ему столько усилий. Количество сохранившихся черновых набросков (в «Итальянской тетради») оказалось очень значительным и относящимся к длительному периоду.

Финалом квартета оп. 130 первоначально была Большая fuga *B-dur*. То обстоятельство, что после глубочайших сердечных излияний предыдущей пятой части Бетховен написал эту фугу, в психологическом отношении вполне понятно. Он снова решил найти себя, обрести мужество, отрешившись от личных переживаний, и поэтому направил свою волю на создание грандиозной фуги, весьма сложной в контрапунктическом отношении. Сравнивая эту фугу с фугой из фортепианной сонаты оп. 106, советский исследо-

ватель В. В. Протопопов отмечает, что в квартете fuga «еще шире, но содержание и драматургическое положение обеих сходно» (22, 295).

После первых двух исполнений квартета ор. 130 в марте 1826 года, вызвавших резкую критику в музыкальной прессе по адресу финала квартета — Большой фуги, издатель К. Артариа, руководствовавшийся, конечно, деловыми соображениями, стал настаивать на замене непонятной и огромной по размеру фуги новым финалом. И Бетховен уступил. Во время пребывания Бетховена в имении его брата Гнейксендорфе в конце октября 1826 года композитор в самый короткий срок написал новый финал; fuga также была приобретена и напечатана издателем Артариа в мае 1827 года как ор. 133*.

Новым финалом (Allegro, $\frac{2}{4}$) Бетховен вполне удовлетворил интересы своего издателя и требования публики.

Ромен Роллан проникновенно описывает обстановку, в которой проходило сочинение нового финала, и глубоко раскрывает душевное состояние Бетховена в период создания его последнего произведения: «Мы не можем не восхищаться поистине удивительным отречением от себя, от своих забот, о чем свидетельствует это рондо, ставшее в силу случайной развязки завещанием... Видимо, он в то время вновь предавался воспоминаниям о прошлом... Быть может, местность вокруг Гнейксендорфа, ликующие просторы, огромные равнины Дуная, окаймленные далекими холмами, напомнили композитору его Rheingegend (рейнские края), воскресли молодого Бетховена; юноша и старик стали спутниками прогулок в эти последние прекрасные дни последнего прекрасного лета... Мы вместе с Бетховеном наслаждаемся здесь его последними часами счастья среди полей... Опять та же атмосфера, тот же порыв, та же безмятежная радость под безоблачным небом. Я вижу здесь Бетховена в полях, он кричит от счастья... Прекрасные октябрьские дни, долгие прогулки в полях... придется сказать вам „прощай!“» (25, 196—198).

Вопреки мнению Р. Роллана и Г. Римана мы берем на себя смелость высказать предположение, что финал представляет не рондо, а «двойную сонатную форму», совмещающую в себе черты рондо и сонатной разработки. Структура финала такова: экспозиция — разработка с эпизодом — реприза — первое проведение разработки с эпизодом — вторая, сокращенная реприза и небольшая coda. Четырехтактное членение ярко выражено от начала до конца финала. Даже в самые счастливые годы юности Бетховен не писал такой шуточной, исполненной юмора музыки, какую он написал в конце своей жизни в этом финале. Тем не менее рис-

* «Не случайно некоторые квартетисты исполняют теперь квартет ор. 130 с финалом — фугой ор. 133. В бетховенское время слушательское восприятие отставало от гениальных творений великого мастера, и Бетховен должен был уступить просьбам сделать финал квартета более простым. В наше время восстановление первоначальной бетховенской концепции вполне естественно» (22, 295).

кую сказать, что финал несколько вырывается из характера всего квартета. Прежний финал — Большая fuga — был естественным итогом всего этого грандиозного повествования.

После двух вступительных тактов — октавных скачков альты — первая скрипка исполняет *pianissimo* главную тему народного характера. Она начинается в доминанте с-молл и через четыре такта переходит в доминанту В-дур, лишь в восьмом такте как бы мимоходом случайно задевая тонику главной тональности. Таким образом, тема эта (пример 137) тонально неустойчива.



Если слушатель удержит в памяти эту главную тему, то весь финал окажется ясным, так как он интонационно целиком построен на ней. Мы здесь опять имеем пример того, как часто Бетховен в своих последних произведениях исходит из одной музыкальной идеи. Отдельные фрагменты темы являются звеном, осуществляющим переход к широкой, свободной, игриво-легкой связующей партии. Этот раздел в мелодическом и ритмическом отношении несколько напоминает Гайдна. Имитации виолончели и первой скрипки открывают собой побочную партию сонатной формы (пример 138).



В разработке бетховенские черты проявляются ярче и неожиданнее. Отдельные фрагменты главной темы ритмически преобразуются: восьмые превращаются в шестнадцатые, а шестнадцатые в восьмые; первая скрипка, замедляя движение, как бы спрашивает: «Ну что же дальше?» Ответом на этот вопрос является появление эпизода в Аs-дур (пример 139), певучие и благородные очертания которого контрастируют плясовым прыжкам основной темы.

[Allegro]

The musical score for page 139 is in 4/4 time and features two systems. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line, both marked with a *cresc.* (crescendo). The second system continues this texture, with the treble staff marked *cresc.* and the bass staff marked *p* (piano).

Это характерное место предвосхищает музыку Шумана. Следует заметить, что Шуман испытывал сильное влияние последних квартетов Бетховена, которые он ставил выше всякой другой музыки.

После эпизода следует разработка — возвращается главная тема сначала в *f*-moll, затем в *F*-dur, после чего отдельные интонации темы, постепенно захватив все голоса, вступают в различные контрапунктические отношения. Наконец на *pianissimo* происходит модуляция в тональность *g*-moll, в которой начинается реприза. Как только тема модулирует из *g*-moll в первоначальную тональность *B*-dur, дальнейшее изложение репризы протекает аналогично экспозиции. Имитационное изложение, построенное на мотиве главной темы, теперь принимает еще более широкий размах. Далее следует второе возвращение разработки, а также эпизода в несколько измененном виде. Над всем царит главная тема, которая в результате происшедших в ней изменений приобретает героический характер (пример 140).

[Allegro]

The musical score for page 140 is in 4/4 time and features a single system with treble and bass staves. The treble staff has a melodic line with dynamics *ff*, *sf*, and *f*. The bass staff has a supporting line with dynamics *sf* and *f*.

Наконец, как солнце из облаков, прорывается главная тема в *Es*-dur, после чего начинается вторая, сокращенная реприза с небольшой кодой.

После могучего звучания темы и развившихся из нее шестнадцатых — сначала громких, затем как бы теряющихся вдаль (*ff*,

p, *più p*, *pp*), — после всех этих эволюций Бетховен тремя сильными, энергичными аккордами завершает финал. Ни следа болезни и усталости в нем не чувствуется, несмотря на то, что этот финал написан рукой смертельно больного человека, за шесть месяцев до кончины.

Продолжительность исполнения квартета 39—40 минут: I ч. — 12 мин., II ч. — 3 мин., III ч. — 6 мин., IV ч. — 2,5 мин., V ч. — 8 мин., VI ч. — 8 мин.

Квартет № 14, cis-moll (op. 131)

После окончания квартетов *op.* 127 и *op.* 130 Бетховен лелеял мечту об осуществлении давно намеченных планов — создании Десятой симфонии, увертюры «*Vasch*», оратории и, наконец, музыки к «*Фаусту*» Гёте. Но выполнить ему это не удалось. Музыкальный поток, который открыл заказ Голицына, захватил его настолько, что он не мог расстаться с жанром квартета. В период сочинения квартетов *op.* 127, 130 и 132 он заносил в нотные тетради наброски других сочинений. «Однажды на прогулке, встретив Гольца, он сказал ему с широкой улыбкой удовлетворения: „Дружище, вот опять я что-то поймал!“ — и показал ему мотивы, ставшие потом Квартетом до-диез минор» (26, 179). Гольц, несмотря на свое преклонение перед Бетховеном, часто высказывался поверхностно и, желая польстить ему, сказал, что последний квартет *B-dur* — самый прекрасный из трех посланных Голицыну. Бетховен на это ответил: «Каждый в своем роде! Искусство требует, чтобы мы не стояли на месте. Вы скоро узнаете новый способ ведения голосов; а что касается выдумки, то слава богу! Ее хватает больше чем когда-либо!» (цит. по: 26, 179—180).

Рассмотрим условия и обстоятельства, при которых создавался квартет № 14. Работа над ним шла весьма быстро и упорно, Бетховен был одержим лихорадкой творчества. Начало фуги первой части написано в последние дни декабря 1825 года. В конце января в разговорной тетради появляется вписанная туда прекрасная тема *Andante* с вариациями.

Между тем новая вспышка болезни тормозит этот горячий, экзальтированный творческий порыв, а быть может, и вызывает его. В разговорной тетради с конца января Бетховен часто жалуется на глаза и на острые боли во всех членах и в спине, ему трудно смотреть и ходить. Друзья советуют ему побережться. Он обращается к доктору Браунхоферу, который лечил его годом раньше во время кризиса, когда была написана «Благодарственная песнь».

Болезнь тянется два-три месяца. В феврале — марте Бетховен испытывает моральное угнетение, колеблется принять предложение о путешествиях с концертами. Всякая другая работа, за исключением квартета, им оставлена. В течение марта он медленно поправляется.

Кроме болезни Бетховена тревожило недостойное поведение

его племянника Карла. Между ними часто происходили бурные сцены и уже намечался кризис, разразившийся безумным поступком неуравновешенного молодого человека — попыткой самоубийства. Между тем сочинение квартета шло своим чередом и творчество осуществлялось по своим законам, как будто не тревожимое тяжелыми жизненными потрясениями.

21 марта 1826 года состоялось важное для Бетховена событие — первое публичное исполнение квартета № 13 его верным коллективом во главе с Шуппанцигом. Вся музыкальная Вена присутствовала при этом исполнении. Биспруют вторую и четвертую части, но никто не понимает фуги. Самые почтительные говорят, что ее следует прослушивать более одного раза, другие, что ее необходимо изъять из квартета.

Понукаемый друзьями и издателями, Бетховен решился в апреле переделать фугу для рояля в четыре руки с помощью одного из своих поклонников, А. Хальма, не чувствуя к этому ни желания, ни силы. Через несколько недель представленная Хальмом работа была просмотрена Бетховеном, и он остался ею недоволен.

20 мая он отсылает Шотту письмо с уведомлением, что квартет *cis-moll* закончен. Тем не менее в течение еще двух месяцев Бетховен оставляет это произведение на столе для окончательной отделки. Интересно, что в этой стадии он набросал пятнадцать вариантов для последних четырех тактов *Andante* — таково его стремление к совершенству.

Наконец 12 июля 1826 года квартет готов и тогда же отослан Шотту. Однако в силу ряда причин квартет был издан лишь в апреле 1827 года, уже после смерти композитора.

Квартет № 14 Бетховен посвятил фельдмаршалу барону Шуттерхейну в благодарность за то, что последний устроил его незадачливого племянника в свой полк.

На рукописи квартета Бетховен сделал такую юмористическую пометку: «NB. Четвертый квартет (из новейших) ...украден отсюда, оттуда и склеил вместе», причем «четвертый» написано вместо зачеркнутого «пятый». Шотт принял шутку всерьез и в качестве коммерсанта напомнил своему продавцу условия договора, по которым Бетховен обязался представить ему произведение новое, а не залатанное. Последовал следующий ответ Бетховена: «Ваше письмо меня задело. То, что я написал, было шуткой (*Scherz*). Квартет абсолютно новый, с иглолочки!» (цит. по: 26, 182). В самом деле, какое произведение когда-либо отличалось такой оригинальностью?!

После ужасного настроения и постоянной тревоги в месяцы, предшествующие катастрофе — попытке самоубийства его племянника Карла, — страдание как бы оставляет Бетховена. Несмотря на пережитое потрясение, он не прекращает творчества и не забывает о своих делах. Пишет письма издателям Шотту и Хаслингеру и в конце августа принимает директора берлинской библиотеки доктора Спиккера, приехавшего снять копию с автографа

Девятой симфонии. Более того, в письмах Бетховена, написанных в эти трудные для него месяцы, порой сквозит даже шутка. Так, в письме к Гольцу, сообщив, что здоровье Карла улучшается, он упоминает и о том, что сегодня днем к нему придет петь прелестная девушка.

Ничто не показывало, что он только что пережил моральную катастрофу. «Он был исключительно весел, разражался хохотом в ответ на шутки с добродушным человеком бесхитростного и доверчивого. Никак нельзя было этого ожидать от того, кого всеобщая молва описывала как мрачного и нелюдимого... У него жизнерадостное лицо... от него веет необычайной жизнеспособностью... В блеске, который излучал его взгляд, было что-то необычайно живое, и живость всего его существа не допускала и мысли, что его конец так близок» (26, 220).

Ни в один квартет Бетховен не вкладывал столько страстного труда, как в квартет № 14. Он полон лирических излияний, отражающих субъективные переживания композитора. Это произведение получило признание как лучший из квартетов во всей камерной литературе. Позднее и сам Бетховен объявляет, что из всех его квартетов этот — величайший шедевр.

Славе квартета способствовала новизна, свобода и одухотворенность формы, единство, выражающееся во внутреннем родстве, связывающем в одно неразрывное целое семь частей этого обширного произведения, исполняющегося без перерыва, на одном дыхании.

Ново здесь у Бетховена не только число частей при большой их протяженности и исполнении без перерыва, но и сопоставление тональностей: *cis-moll*, *D-dur*, *f-moll*, *A-dur*, *E-dur*, *gis-moll*, *cis-moll*. Указанное последование тональностей, кажущееся вначале странным, при более близком рассмотрении оказывается достаточно мотивированным, поскольку тональность *D-dur* является самой чуждой относительно основной тональности, а все последующие тональности постепенно приближаются к *cis-moll*. Таким образом, переход ко второй части резко нарушает равновесие тонального плана, и последующему развитию приходится как бы с трудом возвращать музыку в основную тональность.

В этом квартете Бетховен глубоко проникает в самую сущность инструментальной музыки. При всей свободе в отношении архитектоники сонатная форма им не упраздняется, а развивается. Четыре части цикла не остаются больше нормой, а между тем все группируется так, что меньшие части становятся эпизодами в единой драматургии цикла.

Многие музыканты старались найти ключ к разгадке единства в этом квартете. Значительно осложнило этот вопрос вмешательство Вагнера, который, по мнению Ромена Роллана, приписал Бетховену шопенгауэровские измышления, наложившие отпечаток на его собственную жизнь. Ромен Роллан пишет: «...у Бетховена не было времени философствовать: он был слишком захвачен собственной судьбой, своими радостями, печальми, горячим приливом

воспоминаний. Его „Танец Мира“ был сделан из реальных танцев, которые он наблюдал в деревне и к которым так часто присоединялся сам; и больше всего он был захвачен собственной работой, неистовым трудом художника-мастера, наблюдающего за литьем великого произведения искусства» (26, 181).

Серов первый отметил у Бетховена однородность с виду различных тем или даже мотивов, встречающихся в различных частях сонатной формы. Как говорит Л. Ноль, «тонкий художественный инстинкт вел Бетховена безопасно; там, где богатство образов почти было бы чрезмерно, делал все доступным слушателю благодаря ясной группировке и прозрачности конструкции; этот инстинкт ведет нас, как Вергилий вел творца „Божественной Комедии“ через небо и ад, через бесконечные сплетения, открытые художнику самой жизнью в ее неизмеримых страданиях и горестях» (15, 3, 143). Образы, явившиеся Бетховену в последние годы его жизни, при полной ее замкнутости, часто были весьма сложны, и нужна особо тонкая музыкальная организация, чтобы проникнуть в этот мир.

Квартет начинается необычно — медленной фугой. «И здесь новизна драматургической функции бросается в глаза. Из созерцательного образа рождаются разнородные настроения, ведущие к мятежному финалу. Их родство подчеркивается сходством в тематизме крайних частей, отмечавшимся во многих работах» (25, 295). Под темой фуги квартета Бетховен написал следующие многозначительные слова: «Только хвала того, кто сам заслужил похвалу, может радовать». Итак, первая часть квартета № 14 — fuga (*Adagio ma non troppo e molto espressivo, alla breve*), несомненным прототипом которой является пятиголосная fuga *cis-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. При исполнении этой фуги следует иметь в виду авторское указание *alla breve*, но вместе с тем взятый в начале темп не должен ощущаться как быстрый, когда в противосложении появляется движение восьмых.

Тема фуги (пример 141) проникнута такой скорбью, которую трудно найти в инструментальной музыке.

141

Adagio ma non troppo e molto espressivo

За первой скрипкой вступают по очереди остальные инструменты, повторяя тему, и наконец, это траурное шествие становится общим, захватывающим все голоса.

Следует обратить внимание на красивые стреттные имитации в репризе. В конце фуги трагически звучат одновременные sforzato: *re* первой скрипки и *си-диез* виолончели. Здесь обнаруживается стремление разорвать оковы строгого стиля. Наконец совершенно неожиданно движение замирает на широко выдержанном семиголосном *cis-dur*'ном аккорде.

Тональным сдвигом открывается новая звуковая картина — вторая часть (*Allegro molto vivace*, *D-dur*, $\frac{6}{8}$), написанная в сонатной форме со слабо выраженной побочной партией и сильно измененной репризой.

Замечательно, что за характерным скачком на октаву *до* — *до* в последнем такте *Adagio* следует аналогичное продолжение *ре* первой — *ре* второй октавы в начале второй части. Это явно указывает на желание композитора во время исполнения не делать перерыва между первой и второй частями.

После меланхоличного *Adagio* во второй части начинается просветление. Это ощущается уже в главной партии второй части, тонко и отчетливо вырисовываемой первой скрипкой (пример 142).

142

Allegro molto vivace

The musical score for Example 142 consists of two staves. The top staff is marked *pp* and the bottom staff is marked *un poco riten.* and *in tempo*. Both staves show a melodic line in D major, 6/8 time, with a wide interval jump at the end of the phrase.

Черты сонатности сказались в *Allegro* главным образом в его тональном плане, контраст же тем предельно сглажен. Это *Allegro* по сути дела монотематично, в этом прямая связь его с предшествующей фугой, жанром также монотематическим. В то же время в противоположность полифонической форме первой части вторая часть по существу гомофонна. Только на протяжении четырех тактов альту, перехватившему мелодию у первой скрипки, принадлежит ведущая роль; после этого первая скрипка снова становится во главе, приводя тематическое построение к окончанию. Далее следует вторая, несколько более четко очерченная тема (пример 143).

143

[*Allegro molto vivace*]

V-no I

The musical score for Example 143 consists of two staves. The top staff is marked *p* and *cresc.* and the bottom staff is marked *p* and *cresc.* with *V-no II* below it. Both staves show a melodic line in D major, 6/8 time, with a wide interval jump at the end of the phrase.

Эту тему можно считать началом связующей партии сонатной формы, приводящей к побочной партии на том же материале. В последующем создается ощущение, что возвращается настроение первого Adagio (см. пример 144).

Начало разработки построено на первой теме — она модулирует в A-dur, и у первой скрипки возникает относительно новый тематический материал, в ритмическом отношении близкий к свя-

144 [Allegro molto vivace]

зующей и побочной партиям, однако носящий совершенно другой, чем они, характер — почти упрямо вызывающий. Это настроение достигает кульминационного пункта, когда четыре голоса располагаются следующим образом:

145 [Allegro molto vivace]

Здесь возникают жесткие звучания, свидетельствующие о своеобразии позднего творчества Бетховена: своим внутренним слухом композитор, конечно, прекрасно чувствует их резкость, но ничего не имеет против этого нарушающего гармоническое благозвучие столкновения проходящих нот. Ведь эти резкие жесткие звучания, нарушающие привычное благозвучие, появляются в результате железной необходимости, как следствие свободного развития голосов.

В репризе связующая партия претерпевает существенные изменения: веселая поначалу, она приобретает грустный, волнующий характер.

В дальнейшем тихие, кроткие звуки сменяются энергичными, упрямыми, но затем все стихает, замирает. Перед концом слышит-

ся мотив второй темы, поднимающийся в унисон всеми голосами, но и этот последний штурм остается каким-то незаконченным, не достигающим конечной цели. Унисонный ход скоро обрывается, следуют затихающие отзвуки на доминанте, и наконец все замирает.

В этот момент два энергично звучащих аккорда в *h-moll* возвещают начало третьей части (*Allegro moderato—Adagio*, *h-moll*, $\frac{4}{4}$). Это короткая интродукция и речитатив, подводящие к следующей части. Проникнутая сильным напряжением, эта небольшая часть квартета в высокой степени характерна для стиля последнего периода творчества Бетховена.

Одухотворение чисто технических элементов, пассажей, каденций — момент, в котором Бетховен, в особенности поздний Бетховен, непревзойден, с яркой очевидностью проявляется не только здесь, но и в других местах квартета № 14.

Четвертая часть (*Andante ma non troppo e molto cantabile*, *A-dur*, $\frac{2}{4}$) — это тема (пример 146) с семью вариациями и кодой.

146 *Andante ma non troppo e molto cantabile*

Выписанные здесь восемь тактов — первое предложение темы, охватывающей тридцать два такта, — темы, из материала которой Бетховен построил целый дворец вариаций, еще более удивительных, чем те, с которыми мы встретились в квартете № 12. Музыка поражает своей нежностью и целомудрием — это точно небесное пение, исполняемое струнными инструментами.

Следует заметить, что между вариациями квартета № 14 и вариациями квартета № 12 имеется существенное различие. Так, в

Adagio квартета № 12 форма вариаций служит композитору для того, чтобы с возможно большей убедительностью и яркостью выразить в них единое, остающееся все время неизменным, благоговейное и просветленное настроение. Наоборот, в вариациях квартета № 14 Бетховен на каждом шагу находит все новые, поражающие слушателя музыкальные обороты, в свою очередь дающие толчок для новых удивительных комбинаций. Настроение все время меняется, хотя общее развитие музыки течет непрерывным потоком. Свободное развитие этой музыки вызывает ощущение гениальной импровизации. Тот, кто слушает эти вариации с максимальным вниманием и кто способен воспринимать их как цельное и прекрасное здание, получает громадное, ни с чем не сравнимое музыкальное наслаждение.

Первая вариация представляет собой разработку темы с непрерывно меняющимися динамическими оттенками. Начиная со второй части этой вариации чувствуется оживление: все расцветает, мягко и привольно звучит первая скрипка — особенно в такте, в котором значится *p dolce*. То, что в теме выражалось сдержанным движением, теперь благодаря тридцатьвторым превратилось в бурный поток.

Необычайно свежо звучит вторая вариация. Обратим внимание на то, что в этой вариации, несмотря на авторское указание *più mosso*, часто возникает опасность медленного исполнения. Энергичен характер вариации уже в первых, тихо звучащих тактах (пример 147).

147

Più mosso

Движение, данное здесь в сопровождающих голосах равномерно повторяющимися восьмыми, чередующимися с паузами, выдержано на протяжении почти всей вариации, в то время как мелодическая фигура, присоединяясь то здесь, то там к остальным голосам, ширится.

Идет общее нарастание, когда все четыре инструмента в унисоне, созвучном унисону во второй части квартета, подхватывают фигуру восьмых и бурно несут ее вперед.

Полную противоположность второй вариации представляет третья вариация. Эту вариацию следует исполнять не слишком медленно. Здесь все тихо, таинственно; в канонических имитациях звучат во всех голосах произносимые шепотом вкрадчивые реплики.

Четвертая вариация начинается так:

Adagio

sfp
sfp
sfp
sfp
pizz.
arco
pizz.
sfp
sfp
sfp
pizz.
sfp
pizz.
sf
sf

Здесь все необычно: высокая tessitura всех голосов, резкое прекращение мелодического потока шестнадцатых посредством «пугающего» аккорда *pizzicato* второй скрипки, за которым тотчас же следует *pizzicato* виолончели. В подобных случаях современники Бетховена шутливо замечали, что у великого maestro сегодня опять его «*gärtus*» (так говорят про сердитого человека, когда он обрывает других).

Без перерыва возникает пятая вариация. При исполнении ее следует остерегаться слишком скорого темпа, так как это не позволит выявить особенности фактуры данной вариации. Здесь все построено на торжественном звучании, на непрерывном ряде задержаний, переходящих от одного голоса к другому (пример 149).

149 Allegretto

p dolce
p
p dolce
p dolce
p dolce
p dolce

При этом тему почти невозможно узнать — она лишь смутно улавливается по гармоническому движению. Вместе с тем получается необычайный эффект: при звучании всех инструментов по

возможности с использованием открытых струн и при синкопированном ритме, что, казалось бы, предполагает большую активность, вся эта вариация исполняется *piano dolce*.

Шестая вариация написана в необычном размере $\frac{9}{4}$, но должна исполняться быстро (пример 150).

150 *Adagio ma non troppo e semplice*

Уже первое, перенесенное на октаву вверх, повторение этой изумительной мелодии содержит вследствие крайне своеобразной фигуры виолончели в шестнадцатых что-то необычное. Когда при появлении этой фигуры *forte* верхние голоса звучат совсем тихо, слушателям кажется, что музыкальное наваждение овладевает ими.

Тем большим контрастом является седьмая вариация, написанная в характере речитатива, в котором все четыре инструмента как бы ведут разговор между собой (пример 151).

151 [*Adagio ma non troppo e semplice*]

Кода, резко и неожиданно сменяющая седьмую вариацию, носит веселый танцевальный характер. Несмотря на указание автора *piano dolce*, тема звучит здесь почти грубовато. Однако это продолжается недолго.

Ускоряется темп (*sempre più allegro*), и чудесная мелодия, полнозвучно исполняемая второй скрипкой и альтом, превращается в ликующую песню.

Затем вновь появляется танцевальный ритм *Allegretto* с последующим ускорением темпа (*sempre più allegro*). В конце коды проходит охватывающий широкий диапазон пассаж первой скрипки соло, сопровождаемый указанием *cantabile*. С глубоким сожалением композитор расстается с музыкальной картиной, которая так долго вдохновляла его и ввела в обитель светлых музыкальных образов через преодоление мрачных сил.

Приведем характеристику окончания этой вариации, принадлежащую Т. Хельму: «Слушая эту бесконечно задушевную заключительную фразу темы, выливающуюся из самой глубины сердца композитора, следя за тем, как она улетает все дальше и дальше, так что видны только ее очертания, и как, наконец, она буквально распадается на атомы, чувствуешь, что присутствуешь при одном из тех созданий камерной музыки Бетховена, которые будут вечно звучать в душе тех, кто хотя раз испытал на себе их очарование.

Фразировка, декламация каждой отдельной ноты (обратите внимание, например, на поворот в минор в предпоследнем такте) здесь — в коде этих вариаций — отличаются нежностью и душевной полнотой, которые являются истинно бетховенскими и характерными для его последнего периода» (37, 241—242).

Внезапное *forte* виолончели переносит нас в совершенно иной мир, но затем, как бы испугавшись, виолончель умолкает, после чего довольствуется скромной ролью баса, легко отмечающего основные тона в следующей, пятой части (*Presto, E-dur, alla breve*).

Как и вторые части такого же характера в квартетах оп. 130 и 135, она названа *Presto*, но выполняет в цикле функцию скерцо и принадлежит к самым гениальным образцам этого жанра, написанным Бетховеном (см. пример 152).

152 *Presto*

Скерцо проникнуто стремительностью и удалью плясовой музыки и неисчерпаемым юмором. Построена эта часть в трех-пя-

тичастной форме: скерцо — трио — повторение их обоих — скерцо — кода. Мелодия темы скерцо предельно ясна для восприятия. В то же время Бетховен извлек из инструментов такие юмористические и поразительные в звуковом отношении эффекты, как, например, *pizzicato* всех инструментов или «свистящий» звук благодаря едва ли не впервые использованному в квартетной музыке приему *sul ponticello* (игра у подставки) перед концом скерцо (см. пример 153).



Бесконечные смены темпа и динамики — то замедление, то ускорение, резкие переходы от *piano* к *forte*, неожиданные модуляции, странные скрещивания мотивов и голосов-инструментов — все это захватывает слушателя.

Отметим одну особенность трио этого скерцо. Первая тема трио (пример 154а) по существу является мелодией, которую мы встречали в первой части его квартета № 2, сочиненного в 1800 году (пример 154б).



Конечно, характер темы теперь значительно изменился. Раньше она приближалась к стилю рококо, тогда как в квартете № 14 та же тема звучит возвышенно. Это трио по настроению родственно трио из скерцо Девятой симфонии. Мягко и кротко звучит переход в *A-dur* вследствие метаморфозы главной темы, в которой слышна теперь вместо скачка на кварту вверх нисходящая терция (пример 155).



вее, горячее, чем раньше. В тактах 16 и 24 *sforzato* звучат как крик наболевшей души, после чего возвращается мелодия жалобы и звучит еще более скорбно.

Двумя резкими восклицаниями начинается седьмая часть квартета, его финал (*Allegro cis-moll, alla breve*), написанный в сонатной форме. Открывающие финал восклицания мы назовем «мотивами гнева» (см. пример 158).

158



После них проводится мужественно-стремительная тема главной партии маршеобразного характера в предельно чеканном ритме (пример 159).

159



Она уступает место скорбной жалобе, интонационно напоминающей тему фуги первой части этого квартета в свободном обращении (пример 160).

160



Этот «мотив жалобы» развивается далее, пока бодрый чеканный ритм сопровождения главной темы не заставляет его замолчать. Затем главная тема снова начинает свое воинственное пение. Неожиданно у первой скрипки появляется мелодия, вырвавшаяся из глубины осчастливленной души — тема побочной партии (пример 161).

161



Но вот чувство восторга неожиданно исчезает под действием разрушительного «мотива гнева», вступающего в *fis-moll*. Т. Хельм пишет по этому поводу: «Этот мотив при каждом своем появлении действует как заклинание всемогущего волшебника. Поднимаются из глубины какие-то образы, исчезают и снова появляются — все безвольно склоняется перед магической формулой волшебника. И разве Бетховен не является таким волшебником, разве именно в последних своих творениях он не властелин всего этого таинственного царства духов в инструментальной музыке?» (37, 252).

С момента нового возвращения «мотива гнева» и его модуляции в *D-dur* полностью изменяется ритм музыки. Он становится как бы танцующим. Из этой игры звуков возникает мрачный зов к борьбе. При возвращении *cis-moll* блистают вдали молнии, а в тактах, к которым относится надпись «*Ritmo di tre battute*», чувствуется гул отдаленного грома (пример 162).

162

[Allegro]
Ritmo di tre battute

p

p

Крайне монотонная фигура на секундах разрастается от *pianissimo* до *fortissimo* и по достижении максимального звучания остается только в партии первой скрипки; она превращается теперь в резкий аккомпанемент «мотива гнева», гениально измененного в средних голосах, имеющих здесь, в репризе, характер героического танца (пример 163).

163

Allegro

ff

Образ борьбы с враждебными силами судьбы выражен звуками поистине удивительно, хотя сходные моменты можно встретить и в квартетах № 8—11.

Приведем интересный, хотя и весьма спорный, отзыв об этом квартете, принадлежащий другому великому композитору — Рихарду Вагнеру. В своей монографии «Бетховен», написанной к столетию со дня рождения Бетховена, он стремится раскрыть психологическое содержание квартета № 14, «открыть из сокровенного прошлого страницу бетховенской жизни».

Мысли Вагнера — почитателя творчества Бетховена — столь значительны, что мы приведем из этой малоизвестной в наше время книги довольно значительный фрагмент.

«Мы вряд ли смогли бы получить представление при действительном слушании этой музыки, потому что почувствовали бы тогда, что вынуждены бросить всякое определенное сравнение и всецело отдаться откровению, звучащему из иного мира; но мы хотя бы до известной степени достигнем желаемого, если названный квартет прозвучит только в нашем воображении. Впрочем, даже и тут я по необходимости предоставляю фантазии самого читателя оживить картину в ее ближайших характерных чертах и отдельных деталях, а сам являюсь на помощь только с общей схемой произведения...

Длинное вступительное *Adagio*, без сомнения, наиболее меланхолическое из того, что когда-либо было высказано в звуках, — я бы сравнил его с пробуждением на рассвете в такой печальный день, который (как говорит Фауст в знаменитом монологе) в своем длинном течении не выполнит ни одного желания, ни одного! Но вместе с тем это — утренняя молитва, выражение веры в вечное добро. Взгляд, брошенный художником внутрь себя, открывает ему одному образ утешения (*Allegro*, $\frac{6}{8}$): глубочайшая мечта возрождается при этом милом воспоминании. Тогда художник, в сознании силы своего искусства, готовится к своей волшебной работе (вводное короткое *Allegro moderato*).

Почувствовав снова силу своего собственного волшебства, он употребляет ее для изображения грациозного образа (*Andante*, $\frac{2}{4}$), чтобы без конца восторгаться им в различных его переменах, направляя на него преломленные лучи вечного света и тем придавая своему видению все новые и новые неслыханные формы (вариации).

Глубоко ошарашенный, художник бросает свой радостный взор на внешний мир (*Presto*, $\frac{2}{2}$): все освещается лучами его собственного счастья; он как будто слышит звучание явлений,двигающихся перед ним в ритмической пляске. Он приглядывается к жизни и, по-видимому, думает о том, как он сам принимал в ней участие: короткое, но мрачное воспоминание, как будто бы он погрузился в глубь своей души (короткое *Adagio*, $\frac{3}{4}$). Он пробуждается вновь и начинает на струнах своей лиры такой танец, которого еще свет никогда не слыхал (*Allegro finale*).

Это пляска самого мира: дикое веселье, горестная жалоба, восторги любви, высшее блаженство, горе, бешенство, сладострастие, страдание; там сверкают молнии, гремит гром — и надо всем этим высится сам исполинский музыкант, заставляющий все подчиняться себе, гордый среди вихря и водоворота, смело идущий к бездне; он улыбается, потому что все эти чары были для него только шуткой. Теперь манит его ночь; его день свершен» (6, 81—83).

В заключение отметим, что все семь частей квартета, несмотря на поразительное разнообразие тематического материала и ча-

стую смену настроений, проникнуты единством идеи, внутренне их связывающей. Эта особенность весьма характерна для творчества Бетховена последнего периода.

Продолжительность исполнения квартета 33 минуты: I—IV ч. — 20 мин., V—VII ч. — 13 мин.

Квартет № 15, a-moll (op. 132)

Квартет a-moll, начатый еще в 1824 году, вследствие серьезной болезни был закончен Бетховеном только в самом конце августа 1825 года. Изданный уже после смерти композитора под номером 15, он, как и квартеты op. 127 и op. 130, посвящен князю Голицыну. Этот квартет, помеченный op. 132, в действительности был окончен ранее квартета № 13. В тетради набросков 1824 года во время работы над скерцо и Adagio квартета № 12 появляются две строчки, далекие предвестники музыкальной идеи, позднее воплотившейся в знаменитой «Благодарственной песни» квартета № 15. Затем одновременно с началом работы над финалом квартета № 12 появляется эскиз Большой фуги B-dur, op. 130 (133) и эскизы первой и последней частей квартета op. 132. Никакого следа второй части — скерцо (*Allegro ma non tante*) в эскизах нет. Основой квартета op. 132 в эскизах служат первая и последняя части. Это неразрывное единство финального *Allegro appassionato* с первой частью настолько существенно для композитора, что даже в тетрадах, которые следуют за периодом болезни и в которых расцветает *Canzona di ringraziamento*, эскиз финального *Allegro* возобновляется ранее эскиза *Adagio*.

В тетради набросков имеется сначала простая мелодия в моцартовском стиле, которая через несколько страниц становится хоралом. Это совпадает с временем восстановления сил, вызывающим горячий порыв благодарности, и в тетради появляется возглас Бетховена: «Ты возвращаешь мне силы... Ты даешь мне силы» (цит. по: 26, 89). Композитор стремится выразить переполняющие его чувства в речитативных излияниях, направляющихся к прекрасной фразе волнующего *Andante*.

Задолго до того, как *Adagio* и родственное ему *Andante* намечены, появляется мысль о марше. Далее следует *Più allegro* речитативного характера и *Allegro appassionato*, которое ожидало своего определенного места в течение месяцев и достигло настоящего значения, оказавшись в точке соприкосновения с маршем, предшествующим речитативу, который так ярко подготавливает это *Allegro* и открывает его.

Как указывалось, ни в одной тетради нет следов второй части (скерцо). Остается предполагать, что это скерцо было сочинено летом (июль — начало августа) 1825 года, когда здоровье Бетховена укрепилось.

Ранней весной 1825 года Бетховен одновременно работал над тремя квартетами (op. 127, 130 и 132). 1 марта 1825 года компо-

зитор пишет Шотту: «Квартет (ми-бемоль мажор) будет Вам доставлен в ближайшие дни... второй квартет (ля минор) почти закончен» (цит. по: 26, 87). И в тот же день пишет своему английскому издателю Чарльзу Ниту: «Я закончил первый квартет; я сейчас занят сочинением второго, который, так же как и третий, в скором времени будет завершен» (цит. по: 26, 87). Эти строки были написаны за две-три недели до серьезной болезни, уложившей Бетховена в постель на полтора месяца; последним обстоятельством вызвано появление в квартете а-молл замечательной «Благодарственной песни», а также значительно более поздние сроки окончания квартетов.

Постараемся уяснить ситуацию, сопутствовавшую сочинению этого квартета, на основании свидетельства лиц, соприкасавшихся с Бетховеном в это время (1825 год).

Имеет распространение легенда, которая стремится драматизировать образ Бетховена, изображая последние квартеты написанными на пороге смерти и приписывая ему самому сознание ее близости. В действительности Бетховену в мрачные часы случилось говорить о смерти, но он не испытывал желания открыть ей дверь и надеялся, что это будет не скоро.

Письма Бетховена в сентябре 1824 года Хушке и Шотту дышат творческой радостью: «Аполлон и Музы не допустят, чтобы я достался человеку с косой, ведь я еще их должник, и я обязан до отъезда в Елисейские Поля оставить то, что вдохновение мне внушает и велит довести до конца. У меня такое чувство, точно до сих пор я написал лишь несколько нот» (цит. по: 26, 87).

По мнению Ромена Роллана, совершенно неверно представлять Бетховена между 1823 и 1827 годами как стоящего вне жизни и приближающегося к могиле. Смерть явилась для Бетховена результатом случайного стечения обстоятельств.

Хотя существует толкование квартета а-молл, приписывающее произведению обрисовку в звуковых образах настроений и даже ощущений, испытываемых больным Бетховеном в постели (А. Б. Маркс), однако вряд ли это справедливо. В то же время нам кажется, что Ромен Роллан впадает в другую крайность, акцентируя влияние переживаний, испытанных в это время Бетховеном. Дело в том, что период выздоровления после тяжелой болезни (май — июнь 1825 года), как мы уже говорили, сопровождается для Бетховена тяжелыми огорчениями и неприятностями, связанными с легкомысленным и распутным поведением племянника. Лучшие чувства Бетховена были разбиты. К этому следует еще прибавить слабость физического состояния после перенесенной болезни и беспокойство в связи с материальной необеспеченностью.

Но после пережитой драмы, сопровождаемой сильным душевным возбуждением и раздражением, физические и нравственные силы композитора начали восстанавливаться. Внутренняя борьба очистила душу великого человека, сердце его смягчается, и его охватывает величавое спокойствие. Он смотрит на все просветлен-

ными глазами, чувство его обнимает вселенную, отражая общечеловеческую любовь. Так решается психологическая загадка квартета № 15.

Бетховен всегда умел придавать сочинению единство, но элементы чувства, создающие это единство, весьма разнообразны; их можно уяснить, лишь следуя за стадиями композиции и учитывая при этом внутреннее состояние ее творца.

Итак, в первые месяцы 1825 года, когда композитор набрасывал первую и последнюю части квартета № 15, он был еще бурным и сверкающим молниями Бетховеном. Это было в марте, когда, разгневанный неудачным исполнением своего квартета № 12 6 марта Шуппанцигом, Бетховен посылает приказание скрипачу Бёму подготовить немедленно новое исполнение квартета, чтобы восстановить его честь. Он не допускает никакой отговорки и заставляет изучать квартет без отдыха под своим неумолимым наблюдением.

«Если он слышал плохо, то видел хорошо, и его пронзительный взор, говорит Бём, „не упускал ни малейшего движения смычков; не было ни одного колебания темпа или ритма, которого он бы не заметил“. В последней части, когда Бём позволил себе (не без опаски) сохранить прежний темп вместо *Meno vivace*, которое, как ему казалось, ослабляло общее впечатление, Бетховен, съездившийся, забывшись в своем углу, промолчал; казалось, что он этого не заметил. Но на самом деле он не упустил ничего, и когда все было закончено, Бетховен подошел к исполнителям со словами „*Kann so bleiben (Может остаться так)*“, взял с пюпитров все четыре партии и вычеркнул *Meno vivace*» (26, 92).

На этот раз публичное исполнение квартета № 12 имело больший успех у слушателей. Через несколько дней Бетховен был захвачен серьезной болезнью, которая внушала опасения за жизнь больного.

Заболевание удержало Бетховена в постели с середины апреля до начала мая. Шиндлер приписывал его болезнь беспорядочной жизни, ночам, проведенным за работой. Кризис был тяжелый, но короткий. 6 мая в письме Ф. Рису, ученику Бетховена, поселившемуся в Лондоне, брат Бетховена Иоганн сообщает, что Бетховен спасен, но еще очень слаб и что он не в силах что-либо делать. В первых числах мая Бетховена перевезли в Баден, и ему была предписана строгая диета: были запрещены вино, кофе, пряности, возбуждающие и даже укрепляющие средства. Лечение опиралось на чистый воздух, покой, терпение, питье молока.

Бетховен, задохавшийся в городах, оказавшись среди полей, вернулся к жизни. В мае он пишет племяннику, что понемногу начинает сочинять. Речь идет, конечно, о квартете, так как именно он упоминается в разговорной тетради мая — июня. Но композитор уже не был прежним Бетховеном.

Посетивший его в апреле, то есть в период болезни, молодой поэт Людвиг Рельштаб не нашел в нем «властно-гениальной дикости»; он увидел больного вставшим и был поражен его видом. Бет-

ховен исхудал, черты смягчились, цвет его лица был желтый, болезненный, в выражении сквозили страдание и доброта. Можно сказать, что именно в эти часы постепенного избавления от болезни намечалось начало «Благодарственной молитвы выздоравливающего».

Бетховен сообщил посетителю о своих планах отдыха и работы в деревне, а Рельштаб рассказал ему об исполнении квартета № 12. Сначала он встретил радостный взгляд Бетховена и одновременно его опасение, что квартет мог быть сыгран плохо из-за трудности. Но Рельштаб ответил, что квартет был исполнен хорошо и два раза. После этого Бетховен спросил: «А как Вам он понравился?» Вопрос этот вызвал смущение Рельштаба, так как квартета он не понял, но он сказал: «Я был глубочайшим образом, свято взволнован». Речь шла здесь о третьем исполнении квартета в доме богатого военного агента Дембшера коллективом во главе со скрипачом Майзедером. На этот концерт был приглашен сам композитор, но не смог присутствовать из-за слабости, и на концерте были его брат Иоганн и племянник Карл.

Последний пишет по этому поводу: «Мы говорим о квартете, о радости, выраженной слушателями по его окончании, и сравниваем трех — Шуппанцига, Майзедера и Бёма; игра Майзедера более блестяща, Бёма — выразительнее» (15, 3, 438).

К одному из последних исполнений относится высказывание Рельштаба, помещенное в мае 1825 года в только что начавшей выходить в Берлине «Allgemeine musikalische Zeitung»: «Все присутствующие были в торжественном настроении; царствовала глубокая тишина. Собраны были только почитатели и друзья маэстро. Было что-то трогательное в присутствии его родных, почитавших за счастье носить столь высокое имя. Они заменили маэстро; он по болезни не мог присутствовать в раю, в который открывал доступ другим. Я вынес такое впечатление, что мог выразить только искреннюю признательность и не позволю себе критики. Музыка была выражением благородной души; на ней лежал отпечаток полнейшей искренности» (цит. по: 15, 3, 439).

Таково было впечатление молодого поэта, но понять произведение он был еще менее способен, чем венцы, а те в большинстве случаев не умели оценить его.

Покидая Бетховена, Рельштаб ошибочно думал, что творческая сила больше не вернется к композитору. Известный писатель Грильпарцер с грустью говорит о Бетховене Рельштабу, что «благородный ум слишком ослаблен тяжестью, которую он носил много лет» (цит. по: 26, 97).

Грильпарцер выражает опасение, что Бетховен вряд ли сможет вновь вернуться к творчеству. Однако оба поэта мечтали о том, чтобы Бетховен написал оперу на их поэмы. В этом отношении надежды их были напрасны.

В третий и последний визит Рельштаба Бетховен резко обрушился на венскую публику за отсутствие понимания истинного искусства.

В июле Бетховена посещает молодой органист К. Г. Фрейденберг. Несмотря на то, что Бетховен кажется выздоровевшим, лицо его, исхудавшее и сжавшееся, еще сохраняет следы болезни. Он проявляет не присущую ему мягкость обращения. «Однако доверять этому особенно не следовало: горячность назревала в нем и прорвалась на момент, когда этот молокосос осмелился заявить, что находит его последние симфонии вычурными и непонятными. Тогда, — рассказывает Фрейденберг, — лицо его стало яростным... Удивительно, что он не обрушил грома и молнии на голову невежи» (26, 97).

В дни, когда только что был закончен квартет, из Вены в Баден приехало несколько друзей: его издатель Хаслингер, датский концертмейстер Кулау, Гольц, Зейфрид и другие.

«Зейфрид рассказывает: Бетховен потащил их за город, он забавлялся, выматывая из своих гостей все силы, он был в бешеном настроении и неутомимо шагал впереди; он их не избавил ни от одного любимого местечка и, не обращая внимания на чувствительные ноги горожан, лукавил и нарочно водил их по самым каменистым дорогам; втащил их, потных и отдувающихся, на вершину какого-то холма, увенчанного романтическими руинами, и, схватив за руку одного из гостей, пустился галопом по крутому склону, по катящимся камням, хохоча до упаду над перепуганным человеком, который спотыкался и протестовал. После чего в Эленентале они залпом выпили шампанского и дома у него продолжили возлияния... Вот в каком простом деревенском ваххическом веселье пребывал выздоравливающий меньше чем через четыре месяца после почти смертельной болезни и накануне первого исполнения знаменитого Квартета (7—9 сентября)» (26, 98).

Принято думать, что последние квартеты не были поняты современниками и что в наше время их едва начинают понимать. Однако это не соответствует действительности. Квартет № 15 произвел глубокое впечатление на кружок друзей Бетховена. В связи с этим попробуем восстановить картину первых исполнений этого квартета.

После окончания сочинения квартета № 15 Бетховен с нетерпением ждал его исполнения. Композитор хотел, чтобы оно состоялось в Бадене. Но трудности сообщения между Баденом и Веной заставили отказаться от этого намерения. Было решено, что исполнение состоится в Вене 9 сентября 1825 года и что Бетховен приедет в Вену.

7 сентября состоялась репетиция в комнате издателя Шлезингера, о чем сообщил Бетховену 8 сентября Гольц (вторая скрипка). «Мы были восхищены», — говорил Гольц. Присутствовал и племянник композитора Карл и купец Вольфмейер, преданный друг Бетховена, которому он посвятил свой последний квартет F-dur. Во время исполнения Adagio Вольфмейер плакал как дитя.

9 сентября Шлезингер привез Бетховена в Вену, поместив в

гостинице на Пратере, где исполнителям была предоставлена большая комната. Квартет исполняли Шуппанциг, Гольц, Вейс и Линке. Присутствовали Черни, Шлезингер, племянник Карл и гость из Англии Джордж Смарт — один из основателей лондонского Филармонического общества.

Бетховен дирижировал. Он слышал резкие звуки и особенно следил за движением смычков. Его не удовлетворил один пассаж, и, вырвав скрипку из рук Гольца, он сам сыграл этот пассаж. Шуппанциг играл превосходно. О его исполнении пишет Гольц: «Такие места, как речитатив... никто не смог бы сыграть, как он. У него есть то, чему никто никогда не научится; и он сам этому не учился (это дар)» (цит. по: 26, 131).

11 сентября в той же гостинице Шлезингер устроил банкет, на котором было исполнено фортепианное трио op. 70, а затем — квартет № 15.

Снова квартет исполнялся 26 сентября в избранном кругу. Шуппанциг отсутствовал, партию первой скрипки исполнял Гольц.

Публично квартет был исполнен в первый раз 6 ноября. Зал был полон. Успех был блестящий. Особенное восхищение вызвала «Благодарственная песнь». 20 ноября состоялось второе публичное исполнение квартета во главе с Шуппанцигом, которое прошло с тем же успехом.

Первая часть квартета написана в форме сонатного allegro со вступлением. Это восьмитактное вступление (*Assai sostenuto, alla breve*) необычайно мрачно, хотя моментами в нем и намечаются слабые проблески света. В тихом движении половинных нот невольно чувствуется нечто жуткое, оваянное чем-то потусторонним. Отдельные обороты вступления интонационно очень напоминают тему первоначального финала квартета op. 130 — Большую фугу. Хоральное вступление квартета op. 132 (пример 164) производит сильное впечатление.

104

Assai sostenuto

Но вот стремительно вырывается первая скрипка, и начинается Allegro (пример 165).

[Allegro]

После бурного порыва и последующей боязливой настороженности звучит тихое, жалобное пение, которое затем усиливается. В приведенных первых тактах Allegro (пример 165) содержатся важнейшие элементы тематического развития всей главной партии.

[Allegro]

При характеристике первой части Г. Риман указывает на то, что звучащий уже в главной партии «мотив жалобы» (пример 166) также звучит в «*Adagio dolente*» фортепианной сонаты ор. 110, написанной ранее, в 1821 году. Это обстоятельство должно быть принято во внимание для того, чтобы воздержаться от слишком быстрого темпа. «Мотив жалобы» разрастается, но его резко обрывают аккорды четвертями. В тональности *f-moll* опять звучит «мотив жалобы», но теперь горячее и настойчивее. Верхние голоса соединяются, исполняя энергичную фигуру (пример 167), героическое звучание которой несколько напоминает квартет № 9. На третьем такте эта фигура обрывается и дает место маленькому канону, который занимает четыре такта.

167 [Allegro]

Движение вверх пунктирного ритма осуществляет переход в *F-dur*, и в этот момент у второй скрипки появляется певучая тема побочной партии (пример 168).

168 [Allegro]

Энергичное встречное движение всех голосов, затем появившийся страстно возбужденный мотив заканчивают экспозицию первой части.

Коротко обрывающиеся восьмые осуществляют переход от экспозиции к разработке. Неожиданно у виолончели появляются таннственно звучащие половинные ноты интродукции, которые здесь, соответственно более быстрому темпу *Allegro*, превращаются в целые ноты. В этот момент вновь возникает «мотив жалобы», модулирующий в *c-moll*, неумолимо сопровождаемый мотивом из целых нот интродукции.

Но вот появляется как будто совершенно новая, а в действительности выросшая из предыдущего материала тема речитативного характера (пример 169).

169 [Allegro]



Сейчас же после этого возвращается «мотив жалобы» у виолончели, приводящей к теме интродукции, который на этот раз звучит fortissimo во всех голосах. Похоже на то, как будто враждебные силы одержали полную победу или что тяжесть, давившая грудь, сделалась невыносимой. Но при звуках «мотива жалобы» страшный призрак неумолимых целых нот все более и более отступает и затем исчезает. Разработка заканчивается фигурой из шестнадцатых, которой началось *Allegro*. Начинается реприза, после которой следует кода. Характер коды героический. Вслед за полным энергии канонем на мотиве из главной партии возвращается тема побочной партии, на этот раз в светлой тональности (*A-dur*); эта вносящая успокоение мелодия несколько омрачается тем, что модулирует в минор и переходит непосредственно в «тему жалобы», как будто обе мелодии составляют один цельный музыкальный период.

Сонатная форма первой части квартета № 15 настолько неповторима и своеобразна, что допускает различные трактовки: после очень краткой тематической разработки (44 такта) идет раздел (с такта 119), имеющий характер вырванного повторения экспозиции, но в необычных для классической репризы тональностях доминанты и параллельного мажора *e-moll* — *C-dur* (между темами главной и побочной партий сохраняется соотношение, подобное экспозиционному). Далее с такта 192 дано новое, третье

проведение тех же тем, несколько сжатое по времени и устойчивое в тональном отношении (a-moll — A-dur). Т. Хельм и некоторые другие зарубежные исследователи рассматривают второе проведение как репризу, а третье — как коду сонатного *allegro*. В статье «Музыка французской революции XVIII века» Н. С. Николаева к репризе относит только третье, тонально устойчивое проведение, а второе включает в сферу разработки. Автор справедливо отмечает в драматургической логике этой части глубокий синтез «принципов сонатной, вариационной и фугированных форм» (см.: 14, 377).

Заканчивается кода первой части мощными звуками, в которых все же резко выражен мрачный минорный характер. Эта кода, сосредоточившая в себе все главные мотивы предыдущих страниц, занимает особое место в квартетной литературе. С ней можно сравнить только конец первой части Девятой симфонии: одинаковое настроение доминирует и здесь и там.

Замечательно, что Бетховен даже в таком интимнейшем и глубоко индивидуальном излиянии души, каковым является первая часть квартета № 15, объединил строгую и последовательную музыкальную логику с самым свободным и пламенным выражением переживаемых им чувств. Введение в первой части квартета значительно модифицированной репризы внутренне необходимо, так как, внося ясность, создает некоторую симметрию в построении целого.

Вторая часть (*Allegro ma non tanto*, A-dur, $\frac{3}{4}$) написана в характере скерцо. После мятежной первой части с ее частой сменной сложных ритмов первые четыре такта *Allegro ma non tanto* с их унисонным звучанием в A-dur и танцевальным ритмом лендлера вызывают у слушателя картину духовного выздоровления; это впечатление еще усиливается, когда в такте 5 от начала вступает первое тематическое образование этого скерцо (пример 170).



Очевиден контраст между первой и второй частями темы. Во второй части чувствуются то внутреннее волнение, то юмористический каприз, например там, где первая скрипка преобразует главный мотив и развивает его дальше (пример 171).



Отдельные элементы темы вступают друг с другом в различные комбинации, нередко здесь использованы мастерски разработанные легкие канонические имитации. Насколько квартет № 15 близок квартету № 14, доказывает близость основного мотива их первых частей.

Главная мелодия трио в A-dur несколько напоминает звучание волынки. По поводу этого трио А. Б. Маркс пишет: «После предыдущих коротких фраз, состоящих всего из двух тактов, поражает широта этой новой мелодии. Она составляет 11 тактов, которые сейчас же повторяются» (цит. по: 37, 267—268):

172

V-no I
V-no II *p dolce*

Непосредственно вслед за первой темой трио вступает альт с новым тематическим материалом, возникает сейчас же нечто очень веселое и радостное.

Следует обратить внимание на мелодию у альта, которая как бы качается то вверх, то вниз (пример 173).

173

[Allegro ma non tanto]

V-la
pp

Кажется, что вы несетесь в вальсе, который становится особенно оживленным, когда мелодия переходит к первой скрипке. Если встать на точку зрения Маркса, что этот квартет иллюстрирует болезнь и выздоровление, то можно нарисовать такую картину: выздоравливающий отправляется в деревню, вдыхает полной грудью чистый воздух, смотрит на танцующих поселян и приходит в такое веселое настроение, что и сам присоединяется к их танцам.

Следующая за трио реприза точно воспроизводит первую часть серцо.

Третья часть (*Molto adagio*, $\frac{4}{4}$) — знаменитая «*Canzona di ringraziamento afferta alla divinita da un guarito, in modo lidico*» — откровение души композитора, глубокое и индивидуальное.

На оригинальном манускрипте, отправленном князю Голицыну, рукой Бетховена была сделана надпись: «*Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischer Tonart*» («Благодарственная песнь божеству от выздоровевшего; в лидийском ладе»). Итальянский перевод был вставлен в партитуру позже — неизвестно, с участием или без ведома композитора.

Чтобы придать своему обращению характер торжественный и вместе с тем глубоко возвышенный, Бетховен как бы инстинктивно, руководствуясь художественной интуицией, взял для своего *Adagio* один из древних церковных ладов.

Это *Adagio* состоит из возвращающейся дважды главной части и один раз повторяющегося центрального раздела *Andante*, то есть это двойная трехчастная форма с варьированной репризой.

Главную часть этой «Благодарственной песни» составляет хорал в духе Палестрины, производящий глубочайшее впечатление отрешенности от мира. Он начинается *sotto voce*, и затем звучность слегка усиливается при помощи сдержанных *crescendo* лишь для того, чтобы снова упасть до *piano* (пример 174).

174 *Molto Adagio*



Начальное имитационное построение (два с половиной такта — своего рода «прелюдия») и собственно хорал повторяются пять раз (пятистрочная композиция) так, что *Cantus lidicus* при его первом появлении содержит тридцать тактов. Далее переходный такт на доминанте *D-dur* вводит в *Andante D-dur*, $\frac{3}{8}$, в котором на оригинальном манускрипте сделана надпись «*Neue Kraft fühlend*» («Чувствуя новые силы»), а в первой напечатанной партитуре та же надпись по-итальянски.

Маркс, основываясь на надписях, сделанных самим Бетховеном, говорит: «Особенно бросается здесь в глаза не столько

физическое, сколько духовное возрождение сил» (цит. по: 41, 272).

Мелодию ведет первая скрипка в соединении со второй; в некоторых местах они переплетаются между собою с неподражаемой прелестью; все это звучит с таким избытком обновленной силы, что чувствуется возрожденный человек. Дает о себе знать, однако, и боль от пережитых страданий, что с особой силой выражено в тактах с надписью *cantabile espressivo*. Следует обратить внимание на роль виолончели; это выразительное место близко к настроению мессы D-dur:

175 [Andante]

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in Treble clef and the bottom staff is in Bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The tempo marking is [Andante] and the performance instruction is *cantabile espress.* The score consists of three measures. The first measure has a melodic line in the upper staff starting on G4 and moving to A4, B4, and C5. The lower staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second and third measures continue the melodic line in the upper staff and the accompaniment in the lower staff.

Под мелодией, которую ведет первая скрипка, нетрудно было бы написать слова горячей благодарности. Все выразительнее и интимнее становится заключительная часть *Andante*. Опять возвращается «Благодарственная песнь» (*Molto adagio*); у первой скрипки мечтательно звучит мелодия хорала, напоминающая вступленье, а этой мелодии сопутствуют три нижних голоса, ритмически варьирующие материал начала части.

Снова возвращается *Andante*, но по сравнению с первым его появлением оно варьировано гораздо богаче в отношении ритма и фигураций и звучит гораздо оживленнее. Если первое *Andante* является интимным, то второе можно назвать интимнейшим. (Такой же углубленной интимностью отличаются удивительные вариации в *Adagio* квартета № 12.)

Последнее *Molto adagio* с кодой проникнуто самым искренним чувством. Хорал посредством имитаций проходит через все голоса. По своему внутреннему содержанию это последнее *Adagio* проникнуто самыми возвышенными чувствами, и состояние экзальтации передается в нем ослабленном звучности — *p*, *pp*.

Весь конец *Adagio* звучит в F-dur без *си-бемоль*. Таким образом, до конца выдержан лидийский лад. Это одна из самых необычайных мистических картин, которые когда-либо изображались музыкой.

За той вдохновенной светлой «Благодарственной песнью» следует короткая четвертая часть — марш (*Alla marcia, assai vivace*, A-dur, $\frac{4}{4}$). Характер его энергичный, освежающий, отли-

чающийся бетховенским благородством и монументальностью. Происхождение отдельных интонаций марша из первой части не нуждается в доказательствах.

Вслед за окончанием четвертой части следует непосредственно (*attaca subito*) пятая часть (*Più allegro*, $\frac{4}{4}$); она начинается в *a-moll* и модулирует в *F-dur*. В этой тональности при звуках тремоло во всех нижних голосах первая скрипка исполняет драматический речитатив, равный которому трудно найти в инструментальной музыке. Но вот скрипичный пассаж, полный напряженности, в своем быстром движении как бы низвергается в пропасть (чисто бетховенская каденция — *Presto, alla breve, a-moll*) и затем снова взбегаёт кверху, чтобы после такта замедления влиться сразу в шестую часть — финал (*Allegro appassionato*, $\frac{3}{4}$). Как говорит Ромен Роллан, «не хватает только слов, чтобы возникла страница лирической драмы или оперы... Этот человек носил в себе Шекспира и дух драмы с ее трагическими монологами и страстными диалогами; не располагая театром, он отбрасывал трагедии и брал реванш в своей инструментальной музыке» (26, 123).

Финал квартета первоначально был предназначен для финала Девятой симфонии (эскиз 1823 года). С первых тактов в музыке финала слышится беспокойство. В такте 3 у первой скрипки появляется удивительная мелодия (пример 176), в которой изливается душа Бетховена; она не сломлена, но глубоко ранена и в своем томлении жаждет счастья и понимания.

176

Allegro appassionato

The image shows a musical score for a violin and piano duo. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Allegro appassionato' and includes dynamics 'p' and 'spresso'. The second system includes the dynamic 'cresc.' and 'p'. The music is written in 3/4 time and features a prominent melodic line in the violin part.

Это одна из самых трогательных мелодий, сочиненных Бетховеном. В финале, великолепном и ясном, богатом красотами и энергично построенном, эта тема все время возвращается.

Модуляция в *G-dur* приводит к теме побочной партии (пример

177), которая своим капризным характером, трелями и оживлением несколько напоминает эпизод «Sentendo nuova forza» из Adagio, хотя настроение здесь более юмористическое.

177 [Allegro appassionato]

The musical score for example 177 is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is marked 'Allegro appassionato'. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff features several trills marked 'tr'. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and slurs.

С такта 5 у виолончели начинает звучать фигура, заимствованная из первой темы этой части. Ее поддерживают протяжные аккорды в других голосах (пример 178).

178 [Allegro appassionato]

The musical score for example 178 is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is marked 'Allegro appassionato'. The first staff features sustained chords with dynamic markings *f*, *sf sempre*, and *ff*. The second staff contains a melodic line with slurs and accents.

Затем вступает первая скрипка с глубоко проникновенной мелодией; в ней слышится успокоение.

Совершенно естественно снова вступает начальная тема, затем начинается разработка, вступлением в которую служит основной мотив главной партии, звучащий в первой скрипке в значительно измененном виде (пример 179).

179 [Allegro appassionato]

The musical score for example 179 is in 3/4 time and consists of a single staff in treble clef. The key signature has one flat (Bb). The music is marked 'Allegro appassionato'. The staff begins with a forte (*f*) dynamic and ends with a sforzando (*sf*) dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

Эта разработка приобретает особенно оживленный и зажига- тельный характер в тех местах, где мелодия переходит к виолон- чели.

В репризе еще раз проходит материал экспозиции и появля- ется чрезвычайно своеобразное прибавление (переход к коде), вы- росшее из фразы, выражающей успокоение. Она повторяется как бы шепотом на протяжении двадцати тактов в имитирующих друг друга голосах и продолжается до тех пор, пока незаметно не пе- реходит в первую тему. Все движется вперед от голоса к голосу; бег ускоряется и наконец переходит в Presto. При этом главная тема проходит одновременно у виолончели и у первой, скрипки: они звучат в унисон с величайшей силой, решимостью и приобре- тая необычайную выразительность.

Только теперь преодолены и забыты все душевные и физиче- ские горести. Хельм рекомендует прослушать этот квартет (ко- нечно, в образцовом исполнении) и убедиться, «как здесь в конце этой части голоса оживленно порхают, шутят, болтают, танцуют, предаются самым шумным радостям. И подумать только, что все это образовалось из главной мелодии, которая при своем минорном строе имеет скорбный взволнованный характер!...» (37, 281).

До некоторой степени предшественником этого триумфа бетхо- венской радости и юмора является пятая часть (Allegro, F-dur) квартета № 11. Однако в квартете № 15 все это получило более богатое, свободное и широкое развитие.

В заключение приведем краткие замечания В. Д. Корганова об исполнении квартета № 15 знаменитым Й. Иоахимом и его партнерами:

«Во II части, вероятно вследствие ее объема, Иоахим пропускал первые вольты (повторение); в мистическом тор- жественном Molto adagio (III часть) он брал все половинные но- ты с усилением и ослаблением каждого звука, резко отделяя при этом канонобразную часть четвертями (заключенную в лиги) от этих органых аккордов; при повторении темы хорала (Molto ada- gio) с синкопирующим сопровождением все инструменты играют настолько самостоятельно, все голоса поют настолько свободно, что диссонансы, кажущиеся ужасными при чтении партитуры, ни- чуть не раздражают слуха <...> Но нигде восьмидесятилетний виртуоз не поражал так слушателя своим юношеским пылом, как в вальсообразном финале, в Allegro appassionato, в этих звуко- вых волнах, то охватывающих нас широким потоком, то высоко и мощно вздымающихся, то взаимно разбивающихся в трудней- ших ритмических сочетаниях, то ураганом несущихся в Presto, чтобы рассыпаться в жалкие капли последних тактов, набросан- ных как бы нехотя, небрежно, усталой рукой и испорченным пе- ром, которым нельзя далее писать» (11, 746).

Продолжительность исполнения квартета 40.5—43.5 минуты: I ч. — 9—10 мин., II ч. — 7.5—8.5 мин., III ч. — 14—16 мин., IV—V ч. — 8—9 мин.

Этот квартет является последним из написанных Бетховеном. Он был задуман тотчас же по окончании квартета № 14 в конце июня или в начале июля 1826 года.

Три короткие части, из которых первоначально состоял квартет op. 135 (Lento добавлено позднее), были написаны в Вене в период, предшествовавший попытке племянника к самоубийству (30 июля 1826 года). Полностью квартет был закончен в октябре 1826 года в Гнейксендорфе вблизи Кремса.

Окончание квартета № 16 сопровождалось тяжелыми обстоятельствами в жизни великого человека. Покушение на самоубийство племянника Карла потрясло Бетховена до глубины души. Шиндлер, навестивший его на другой день после этого события, говорит: «Он имел удрученный, угнетенный вид, ясно говоривший о том, насколько он чувствует оскорбление, нанесенное его имени. Его стан сгорбился, уверенность в движениях исчезла: перед нами был 70-летний старик, всему покорный, послушный малейшему движению ветерка» (цит. по: 15, 3, 546).

В этот же период издатель Шлезингер справлялся у Гольца о квартете op. 135, предназначенном для него. По этому поводу Гольц пишет композитору: «Он спрашивал меня; я сказал, что Вы пишете. Вы не обидите его, если он будет и короток; хотя в нем будет только 3 части, все же это будет квартет Бетховена» (15, 3, 548).

После того как квартет был переписан, 30 октября 1826 года автор отправил его издателю Шлезингеру через комиссионную контору, которая должна была выплатить обусловленный гонорар.

Опубликованный осенью 1816 года, квартет № 16 был посвящен автором 18 марта (за 7 дней до смерти) горячему почитателю его музыкального гения Иоганну Вольфмейеру — коммерсанту, торговцу сукнами. Одно время Бетховен предполагал посвятить этот квартет фельдмаршалу барону Штуттерхейму в благодарность за устройство племянника в полк, а также с целью обеспечить благоклонность к нему начальства.

Первое исполнение квартета состоялось в Вене квартетом Шуппанцига 23 марта 1828 года, уже после смерти композитора.

В те недели, когда Бетховен заканчивал квартет — более поспешно, чем хотел, — душа его находилась в смятении. Ему не хватало ни сил, ни энергии. По рассказу доктора Спикера, посетители Бетховена были удивлены его живостью и воодушевлением, но чувствовалось, что было разбито нечто интимное, очень глубокое, что он не хотел обнаруживать. Ужасная ненависть, поднявшаяся из сердца псевдосына, била ему в лицо. Подумать только, какие разрушения подобное открытие должно было сделать в старом пылком сердце! Он мог спастись от потрясения, только вырвав из сердца свою любовь и уничтожив с гневом и насмешкой всякую

сентиментальность. Трагические переживания он отбросил в сторону; он боялся их.

Осенью 1827 года брат Бетховена Иоганн, учитывая осложнения в судьбе Карла, предложил композитору приехать временно к нему в имение в Гнейксендорфе. Безвыходное положение склонило Бетховена к согласию на это приглашение, несмотря на то что там его ожидало общение с нелюбимым братом и ненавистной невесткой.

Однако Бетховен надеялся склонить брата составить завещание в пользу племянника и 8 октября вместе с племянником отбыл из Вены. Настроение композитора, вызванное хорошими осенними днями и близостью к природе, было прекрасным.

Жена Иоганна немедленно наняла для композитора слугу Михеля Крена, который рассказывал: «Маэстро вставал обыкновенно в половине шестого; садился к столу, бил такт руками и ногами и в то же время писал, пел и ворчал. В половине восьмого все собирались к завтраку; после него Бетховен спешил в поле, бродил там, кричал, размахивал руками, то ходил медленно, то вдруг пускался бежать, потом вдруг останавливался и писал что-то в записную книжку. В половине первого подавался обед, после которого он удалялся в свою комнату, где оставался часов до трех. Затем он снова бегал по полям до захода солнца, после которого он никогда не выходил. В половине восьмого ужинали; после ужина он уходил к себе, писал до десяти часов и затем ложился спать» (цит. по: 15, 3, 557—558).

В течение двух месяцев, проведенных там, Бетховен не раз проявлял признаки упадка душевных и физических сил; странности, еще более резко выраженные, нежели прежде, наводили окружающих на мысль о его помешательстве.

Опуская другие подробности пребывания Бетховена в Гнейксендорфе, укажем, что основная цель его поездки не осуществилась, так как, несмотря на увещания, Иоганн отвечал уклончиво и наконец изложил в письме резкий отказ в дальнейшем оказании гостеприимства.

Глубоко возмущенный Бетховен решил немедленно уехать и просил брата дать ему экипаж. Тот отказал, и 1 декабря в холодный морозный день несчастный композитор с племянником и служанкой садится в тележку молочника. Ночь они проводят в нетопленной комнате деревенского трактира. Около полуночи композитор почувствовал озноб и острые боли в боку, сопровождаемые сильным сухим кашлем. Когда же после озноба наступил жар, мучимый жаждой Бетховен выпил залпом два или три литра ледяной воды. Утром совершенно изнуренного его привезли в Вену. Никакое лечение его уже не могло спасти, и он умер в величайших мучениях 26 марта 1827 года.

Но вернемся к квартету № 16. Общий характер его мягкий, искренний; ощущаются лишь отдельные вспышки гнева, например в скерцо, где в разделе A-dur с грубым упрямством повторяется пятьдесят раз один такт! В целом же настроение квартета

светлое, умиротворенное. Какое благородство и необычайная глубина настроения выражены в третьей части (Lento) — в этой лебединой песне великого страдальца! Вступление к финалу («С трудом принятое решение») дает основную его тему в таком виде, как будто она сочинена, чтобы придать контраст этой последней части, раскрыть в ней новое очарование в изображении легко скользящих, кружащихся фигур. Заметим также, что все части квартета, за исключением третьей, содержат черты бетховенского юмора. Полифония здесь совершенна, тематическая основа в самом свободном виде пронизывает всю звуковую ткань.

Для первой части (Allegretto, $\frac{2}{4}$), в противовес предшествующим великим творениям, характерна легкость рисунка и легкие штрихи, как бы набросанные карандашом и обрисовывающие основную картину части, атмосферу, где царит беззаботность.

Первая часть отличается воздушным характером и тонко полифонизированной фактурой. С самого ее начала устанавливается юмористический колорит, усиленный контрастным сопоставлением тем.

Главная партия начинается шуточной фразой альты; начальная интонация этой фразы тотчас же вызывает подразнивающее эхо (*pianissimo*) первой скрипки (пример 180).



Эта фраза повторяется, причем шуточное эхо первой скрипки неожиданно сменяется *sforzato* обеих скрипок. Далее следует мотив, переходящий от голоса к голосу и сопровождаемый *pizzicato* виолончели (пример 181).



Теперь все инструменты в унисон начинают дальнейшее изложение главной партии (пример 182).



Но через четыре такта у скрипок возникает новый мотив (пример 183).

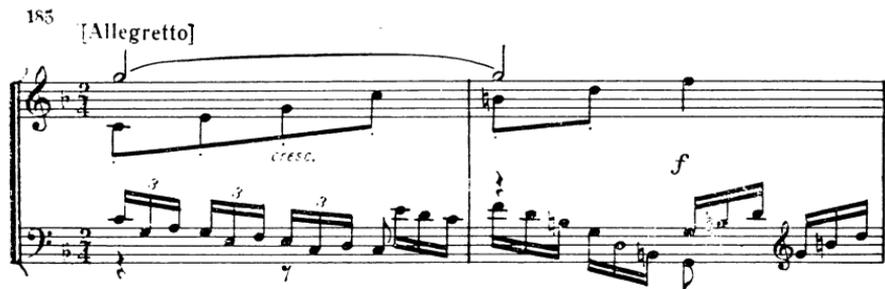


Далее следует связующая партия (пример 184).



Эта мелодия модулирует в C-dur и G-dur, заканчиваясь канонической игрой, которую можно было бы приписать Гайдну, если бы поворот в третьем и четвертом тактах после цитированного мотива не был истинно бетховенским.

Тема побочной партии состоит из двух элементов, один из которых образуется восходящими отрывистыми восьмыми, а другой — триолями шестнадцатых (пример 185).



В ее дальнейшем развитии обращают на себя внимание частые смены тональностей, и только после этого в решительном C-dur вступает заключительная партия (пример 186).



Заключительная партия экспозиции довольно необычно переходит в доминанту тональности d-moll. Неожиданно начинается разработка. Отдельные мотивы главной партии соединяются в игриво-легких полифонических комбинациях, модулируя от G-dur через C-dur, e-moll, As-dur в b-moll. Здесь тема побочной партии превращается в естественный аккомпанемент первоначальной фразы.

В заключение разработки появляется чисто бетховенский воздушный фантастический эпизод, состоящий из триолей с отголосками главной партии. Все оживленнее, настойчивее становится движение триолями; партия первой скрипки излагается в высоком регистре, в это время у альты появляется первый мотив главной партии, с тем же мотивом вступают обе скрипки *sforzato* — начинается реприза. Ее строение по существу такое же, как и экспозиции, хотя отметим в частности весьма характерные и оригинальные особенности (мелодические усиления, промежуточные предложения и т. п.).

В коде композитор использует полифоническую комбинацию различных элементов главной и побочной партий. Она обрывается торжественно звучащим унисоном. Теперь следует заключительное построение, и, казалось бы, первая часть могла закончиться несколькими сильными аккордами. Однако первая скрипка снова исполняет мотив начала главной партии и притом в отдаленной тональности g-moll.

После длительных преобразований тематического материала движение мгновенно останавливается (фермата), после чего *Allegretto* заканчивается заключительной каденцией.

Вторая часть квартета (*Vivace*, $\frac{3}{4}$) не имеет заголовка *Scherzo*, но тем не менее она является настоящим скерцо, не уступающим по яркости тем, по богатству ритма, по шутливому настроению многим из лучших скерцо Бетховена.

Весьма своеобразно начало этой части, носящее несколько сумрачный характер (пример 187).

Vivace

Трудно сказать, что следует принять за тему: острые четверти виолончели или же протяжные ноты первой скрипки, каждый раз приходящиеся на слабые части такта. Все как покрывалом закрыто протяжными нотами,двигающимися вверх и вниз в диапазоне терции; при этом получается очень своеобразное звучание, похожее на гармонику.

Неожиданно на слабой части такта появляется звук *ми-бемоль*, внезапно прерывающий этот фантастический танец. *Ми-бемоль* повторяется и в следующих шести тактах как эхо.

Продолжительное *crescendo* приходит к *forte*, начальная мелодия звучит смело и свободно; эта часть квартета приобретает скерцозный характер. Можно проследить по партитуре мастерскую полифоническую ткань голосов со всеми ее имитациями и острыми гармоническими сочетаниями. Сначала весело и громко перекликающиеся друг с другом голоса начинают звучать все тише и тише, и наконец их разговор переходит в шепот. Но вот громко звучит во всех голосах таинственное *ми-бемоль*, и первая часть скерцо (50 тактов) повторяется.

После повторения вместо ноты *ми-бемоль*, носящей как бы предупреждающий и угрожающий характер, у первой скрипки звучит фигура из восьмых, открывающая трио (пример 188).

[Vivace]

Мелодия трио, легкая, пританцовывающая, состоит из трех элементов: из только что названной фигуры восьмыми, отрывистых четвертей, пробегающих вверх гамму в две октавы, и заключительной фигуры. Весь воздушный танец повторяется, уносясь вверх.

Появляется заключительная фигура, сопровождаемая указанием *pianissimo* у всех инструментов. Весьма оригинальным образом она повторяется восемь раз. Происходит модуляция в *A-dur*, вновь звучит вся восьмитактная начальная тема, но теперь она не повторяется, а с девятого такта уступает место чудесному перелетению голосов и мотивов. Это происходит на протяжении двенадцати тактов, а затем начинается поразительный эпизод. У первой скрипки звучит смелая, с широчайшими скачками мелодия, сопровождаемая фигурой из четверти и четырех восьмых (пример 189), которые в тройных октавах повторяются пятьдесят раз! Здесь неистовство поистине безудержно.

189 [Vivace]

«Вальтер Рицлер очень правильно вспоминает по этому поводу оргнастические пляски первобытных народов. Это одна из самых необычайных страниц в творчестве Бетховена. Он во власти диких сил природы. Он их не боится. Они им владеют, но и он ими владеет. Он создательная сила самой Природы» (26, 229).

Улыбывшись в своей биографии Бетховена напечатал все эти факты, чтобы продемонстрировать их «бессмыслицу». Хельм, который много раз проверял действие квартета № 16 на себе и на других, видит в этих тактах что-то в высшей степени субъективное и своеобразное, перешедшее в данном случае все границы. Хельм указывает, что среди выдающихся композиторов, которые пошли за творческими принципами позднего Бетховена, в частности старались воздействовать на слушателей путем повторения одной и той же фигуры, были Шопен и Вагнер: следует вспомнить знаменитое *staccato crescendo*, среднюю часть E-dur в полонезе As-dur Шопена, а также его полонез *fis-moll*.

Что касается Вагнера, то в своих последних творениях он блестяще использовал в драматических целях повторение какой-либо фигуры мотива, например во вступлении и окончании «Валькирии», а также в «Мейстерзингерах» в сцене собрания певцов. Особенно ярким примером является «колокольный» мотив в «Парсифале» (см. 37, 294).

Возвращаясь к скерцо, укажем, что поражающая нас фигура действует своей монотонностью на фантазию слушателя: чувствуется что-то чужое, жуткое, постепенно теряющееся где-то вдали. В еле слышной звучности (*ppp*) остигатный мотив сопровождения вытесняет мелодию первой скрипки и незаметно переводит из A-dur в F-dur, преобразуя начальный мотив в синкопированный. Эти синкопы овладевают всеми четырьмя голосами, и возвращается главная тема скерцо из первой части, которая теперь составляет основу репризы.

Третья часть квартета op. 135 (*Lento assai cantabile e tranquillo*, Des-dur, $\frac{6}{8}$) — гениальная элегия, в которой Бетховен как бы прощается с миром. В странствовании Бетховена по лабиринту человеческой души трудно найти произведение, которое написано им более благородно и задумчиво.

Этой части не было в начальном плане квартета, который состоял только из трех частей — первой, скерцо и финала. И, может быть, чтобы сделать более содержательным столь необычно укороченный цикл, Бетховен вставил *Lento*. Возможно, что это произошло из-за огорчений минувшего лета. Но широкий, разливающийся поток *Lento* обладает особенностью, которая отличает его от всех прекрасных песен горя, вышедших из разбитой души, — величавым спокойствием.

В тетради эскизов для *Lento* имеются слова «сладкая песнь покоя или мира». Эти слова освещают благородное спокойствие души, которое просветляет печаль.

В тишине почти неподвижной атмосферы, которую создает в нескольких тактах вступления аккомпанемент на одном аккорде, звучит прекрасная непрерывная линия мелодии. В первом изложении в ней слышится только умиротворение, но при повторении уже проявляется некоторая сдержанная печаль (пример 190).

Это *Lento* вызывает возвышенное чувство. Так же как и в кават-

тине ор. 130, отдельные разделы мелодии соединяются здесь отголосками, напоминающими эхо.

190

Lento assai, cantante e tranquillo

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 6/8 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a crescendo (*cresc.*) starting in the second measure. The lower staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic movement.

The second system continues the musical piece. The upper staff shows the melodic line continuing with a piano (*p*) dynamic. The lower staff provides a steady accompaniment. The system concludes with a final measure in the upper staff marked with a piano (*p*) dynamic.

The third system of the score features a change in the upper staff to a treble clef, while the lower staff remains in bass clef. The key signature and time signature are maintained. The melodic line in the upper staff is marked with a piano (*p*) dynamic, and the lower staff continues its accompaniment. The system ends with a final measure in the upper staff also marked *p*.

Весь первый период (дванадцать тактов) воздействует на слушателя как песнопение, исполняемое общиной. В следующих за ним десяти тактах, образующих также законченное целое, слышится вначале звучание одного голоса, к которому, однако, скоро присоединяются другие голоса. Проникнутые скорбью протяжные ноты и иногда резко звучащая гармония (например, в тактах 17—19) характеризуют этот второй период.

Неожиданно следующий за этим раздел в *cis-moll* отличается глубочайшей серьезностью, как бы вызванной предчувствием смерти. Как отмечает Ромен Роллан: «Здесь страдание говорит тихо, и кажется, что руки прижимаются к сердцу, чтобы унять его стук. Только на миг (т. 29) вырывается резкий короткий вскрик, но он тотчас подавляется» (26, 232):

Musical score for example 191, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 6/8. The tempo marking is *Più lento*. The score includes dynamic markings: *pp* (pianissimo) in the first measure of both staves, *cresc.* (crescendo) in the second measure of the top staff, and *pp* in the third measure of the top staff. The music features complex rhythmic patterns with many slurs and ties.

Чувствуется приближение тональности E-dur, которая должна принести спасение, но этого не происходит, так как снова утверждается cis-moll, затем совершается возвращение в основную тональность Des-dur.

Опять слышится та же «песнь мира», как в начале, но варьированная в чисто бетховенском стиле. Композитор переносит в нижние голоса то спускающуюся, то поднимающуюся мелодию, ранее исполняемую первой скрипкой, которая здесь канонически отвечает им, вследствие чего получается удивительное встречное движение (пример 192).

Musical score for example 192, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 6/8. The tempo marking is *Tempo I*. The score includes a dynamic marking: *p* (piano) in the second measure of the top staff. The music features complex rhythmic patterns with many slurs and ties.

Весь этот эпизод с его мастерской полифонией приближается к хоровой композиции. Конец *Lento* звучит очень задушевно. Оно заканчивается еще одной вариацией темы, глубоко проникающей в сердце слушателей.

Каждый инструмент передает здесь свое чувство — вздох, порывы, прерывистое дыхание... и все это в слабом ночном свете, который окутывает все *Lento*. При исполнении этой выразительной и проникновенной мелодии недопустима сентиментальность. Чем проще исполняется эта мелодия, тем сильнее она воздействует на слушателей. «Старый Бетховен научился величайшему искусству: краткость, и, что особенно редко встречается у человека эпохи Революции,— он ее предназначает для своих самых сокровенных переживаний» (26, 232).

Финал квартета (*Grave ma non troppo tratto, 3/2 — Allegro, alla breve*) в значительной мере способствовал его популярности.

Это произошло оттого, что он поставил загадку перед всем музыкальным миром. В самом деле, в начале финала имеется надпись, сделанная рукою Бетховена: «Der schwer gefasste Entschlus» («С трудом принятое решение»); под нею две короткие темы финала с пометками: «Muss es sein?» («Необходимо ли это?») и «Es muss sein!» («Да, это необходимо!»).



Первая тема (пример 193) составляет основу двенадцатитактной интродукции, в дальнейшем возвращающейся, вторая является главной темой Allegro.

Бетховеноведы ломали себе голову над тем, что разумел композитор под вышеприведенными надписями. По этому поводу имеются объяснения, которые мы здесь приведем.

В числе богатых венцев был придворный военный агент Дембшер, который нередко устраивал у себя вечера камерной музыки. В разговорной тетради Гольц в апреле 1826 года делает такую запись: «Дембшер выразил вчера желание услышать у себя новый квартет; я воспользовался случаем сказать ему, что он никогда больше не получит ни одного из них. При моем уходе он просил меня вернуть ему по возможности благосклонность маэстро. Я сказал, что вернейшим средством к этому будет посылка милорду 50 флоринов». Дело в том, что Бетховен предоставил «милорду Фальстафу» (так Бетховен именовал скрипача Шуппанцига) свой новый квартет, так как последний рассчитывал на особенно хороший сбор, включив его исполнение в последний абонементный концерт. Однако доходы с этого концерта обманули ожидания Шуппанцига, в то время очень нуждавшегося. Бетховена весьма огорчила неудача Шуппанцига, одного из его верных друзей. Дембшер, которому был послан билет на концерт, не только не побеспокоился прийти на концерт, но и не прислал плату за свое место и беззастенчиво утверждал, что он велит исполнить квартет у себя, когда захочет; он хвастался, что получит для этого исполнения рукопись от композитора.

Бетховен рассердился на скрягу за его бесстыдство. Личные просьбы Дембшера не склонили автора дать последнему рукопись квартета, хранившуюся у Шуппанцига. Наконец композитор уступил, поставив такое условие: пусть Дембшер пришлет «милорду» 50 флоринов в уплату за место в концерте; ведь для него это пустяки, он привык есть на серебре. Тщеславный меценат принял сначала это за шутку, но Бетховен подтвердил это запиской, переданной Гольцем. Дембшер, прочитав записку, спросил смущенный: «Ob es sein muss?» («Действительно ли это необходимо?»). Когда Гольц рассказал об этом композитору, он с хохотом схва-

тил лист бумаги и набросал знаменитый канон на слова: «Es muss sein!» («Да, необходимо!»), вошедший позже в финал квартета № 16. Таким образом, музыкальная шутка Бетховена была использована в этом последнем квартете (см.: 26, 285—286 и 10, 739—740).

По вполне обоснованному мнению Хельма, надписи к финалу квартета относились к концу октября 1826 года, когда больному и усталому Бетховену было неприятно думать, что после *Lento*, в котором он так проникновенно излил свою душу, нужно еще писать обязательную четвертую часть квартета — финал, тем более что весь квартет, в противоположность предыдущим квартетам, не имеет психологического единства. После того, однако, как он дал выход своей досаде на это обстоятельство пришедшими ему в голову приписками, он примирился с этой необходимостью.

Словами «Muss es sein?» Бетховен задает тревожный вопрос судьбе, который все настойчивее и настойчивее повторяется во вступлении (*Grave ma non troppo tratto*, $3/2$).

После крайне напряженного вступления, в совершенно ином настроении, с какой-то радостной решимостью начинает звучать ответ «Es muss sein!» (*Allegro*, F-dur, *alla breve*):

194 Allegro

f

p

Эта тема получает продолжение и развитие. С игривой легкостью композитор ведет голоса, свободно и своевольно распоряжается ритмом. В такте 44 наступает напряженная генеральная пауза, после которой происходит модуляция в A-dur. У виолончели появляется новая тема маршеобразного характера — начало побочной партии (пример 195).

195 [Allegro]

p

Подобный легкий колорит звучания не раз встречался в произведениях позднего Бетховена, например в скерцо квартета № 14.

Эта маршеобразная тема, перейдя от виолончели к первой скрипке, захватывает ведущую роль в ансамбле, но вдруг сменяется темой главной партии, которая постепенно идет вверх.

В разработке полифонически объединяются отдельные элементы главной темы. Из этого сплетения голосов выделим мелодию, родившуюся из начала главной темы и звучащую у второй скрипки (пример 196).

196

[Allegro]



Совершенно неожиданно в разработку врывается маршеобразная тема побочной партии в светлом D-dur.

Реприза (Grave) начинается возвращением вопроса «Muss es sein?», который звучит очень драматично. В этот вопрос вплетается ответ — мотив «Es muss sein!» — сначала тихо, затем усиливаясь в звучании при жутком демоническом биении нижних голосов.

Но чем мрачнее и страшнее было впечатление от вопроса, тем светлее и яснее становится горизонт, как только возвращается ответ, то есть Allegro F-dur. Оба его тематические элемента чудесным образом соединяются в оживленную мелодию, которая излагается в виде четырехголосной канонической имитации (пример 197).

197 Allegro



При переходе к коде тема главной партии гармонизована так своеобразно, что, по словам Хельма, «Фетис и Улыбышев должны были бы заткнуть уши, если бы они когда-либо услышали этот квартет в концерте» (37, 305):

198



Poco adagio Tempo I

The image shows a musical score for a quartet. It consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef. The tempo is marked 'Poco adagio' at the beginning and 'Tempo I' later. There are dynamic markings 'pp' (pianissimo) and 'pizz.' (pizzicato). The score includes various note values, rests, and articulation marks.

После напряженной остановки с ферматой можно было ожидать появления коды в отдаленной тональности, но вместо этого вновь вводится маршеобразный мотив побочной партии. Впечатление от fortissimo, появившегося в конце, производит поистине ошеломляющий эффект. «Слушая в течение двадцати четырех тактов точно дразнящее хихиканье pianissimo, которое неожиданно прервано ударами fortissimo, получаешь приблизительно такое впечатление, как будто maestro хохочет над собой и всеми нами по поводу того, что мы всерьез приняли загадочный вопрос „Muss es sein?“» (37, 307).

Продолжительность исполнения квартета 21 минута: I ч. — 5,5 мин., II ч. — 3 мин., III ч. — 6 мин., IV ч. — 6,5 мин.

Квартет №17, Большая fuga B-dur (op. 133)

Большая fuga B-dur, как указывалось ранее, первоначально являлась финалом «голицынского» квартета op. 130. Создавалась она в 1825 году, работа над фугой была продолжительной и предшествовала сочинению остальных частей квартета.

2 и 28 марта 1826 года Большая fuga была исполнена на открытых концертах квартета Шуппанцига в первоначальном виде, то есть как финал квартета op. 130. Если первые части квартета были положительно восприняты слушателями, а две из них (вторая и четвертая) даже повторены по требованию собравшейся аудитории, то fuga вызвала полнейшее недоумение. «Allgemeine musikalische Zeitung» в рецензии на эти концертные выступления так оценила фугу: «Финал-фуга представляет собой вавилонское столпотворение, концерт для жителей Марокко, наслаждающихся настраиванием инструментов; смычки работают в финале, точно преодолевая всевозможные препятствия на противоположных полюсах, переплетаясь в море диссонансов... Если бы maestro мог сам слышать свое произведение, то, вероятно, многое было бы изменено. Впрочем, будущие поколения, быть может, найдут понятным и прекрасным то, что нам кажется запутанным и неясным» (цит. по: 11, 939).

По желанию издателя Артариа, поддержанному близким другом композитора скрипачом Гольцем, fuga была исключена из квартета ор. 130 и в мае 1827 года издана отдельно как ор. 133 с посвящением ученику Бетховена эрцгерцогу Рудольфу. В списке квартетов Бетховена Большая fuga помечена как квартет № 17.

При жизни Бетховена fuga в виде самостоятельного произведения не исполнялась. Прошло более тридцати лет после смерти автора, прежде чем нашлись квартетные ансамбли, решившие включить fuga в свои программы; это были известный венский квартет Хельмесбергера и не менее знаменитый франкфуртский «Флорентийский квартет». Оба состава в точности выполнили требования партитуры Бетховена, но это не только не спасло fuga от провала, но даже навлекло на артистов со стороны слушателей напрасные нарекания в том, что они играли фальшиво (см.: 11, 743).

Общезвестно, что восприимчивость человеческого слуха, как и зрения, способна развиваться. Современники Палестрины, вероятно, ощутили бы физическую боль при слушании творений не только Вагнера, но, пожалуй, даже Гайдна, а современники Рафаэля испытали бы подобные же чувства, увидев картины импрессионистов, Сезанна и Пикассо.

В наши дни Большая fuga входит в репертуар всех крупных квартетных коллективов мира. Отметим примечательный факт. Артисты прославленного Квартета имени Бородина утверждают, что Большая fuga, часто исполняющаяся ими в концертах, полностью доходит до современной аудитории и стала одним из репертуарных современных квартетных произведений.

Довольно часто Большая fuga исполняется и струнным оркестром. В частности, в таком виде она неоднократно звучала в Москве. Автору данной монографии посчастливилось прослушать эту fuga в симфоническом концерте Госфилармонии в прекрасном исполнении струнного состава оркестра под управлением А. В. Гаука. Широкую известность завоевала запись на грампластинке поразительного по проникновенности исполнения Большой fugи струнным оркестром под управлением Вильгельма Фуртвенглера. Fuga, исполненная струнным оркестром, кажется яснее, менее жесткой и отчасти теряет ощущение мучительной напряженности, возникающей при исполнении ее смычковым квартетом. Такое укрупнение состава можно оценить положительно, так как оно делает Большую fuga доступной для более широкой аудитории*.

Fuga закономерно продолжает и завершает искания Бетховена

* Быть может, в этом внутреннем противоречии гигантского симфонического замысла и скромных средств его воплощения силами четырех смычковых инструментов кроется та же закономерность, которая заложена в Чаконе И. С. Баха. Великое в малом — эта идея поразительно последовательно проводится Бетховеном в его последних квартетах и замена этой идеи иной: великое в большом — в данном случае нарушает суть творческой концепции автора. (Примеч. ред.)

на в области этого полифонического жанра, столь явно сказавшись в последний период его творчества (фуги фортепианных сонат ор. 106 и 111 и виолончельной сонаты D-dur ор. 102). В испанской Большой фуге, как бы созданной, по словам Ромена Роллана, рукой сверхчеловека, Бетховен кладет начало новому типу крупного полифонического произведения, в котором основой становится горизонталь, полнейшая самостоятельность всех четырех линий, при дерзком игнорировании вертикали, то есть созвучия, аккорда, благозвучия. В Большой фуге Бетховена указан путь нового развития полифонии, по которому пошел крупнейший композитор нашего времени Д. Д. Шостакович.

Форма Большой фуги необычайно сложна. Бетховен сопроводил фугу надписью: «*tantôt libre, tantôt recherchée*» («то свободно, то тщательно отделявая»). Эта пометка дает ключ к характеру задуманного автором исполнения. К фуге подводит вступление с надписью «*Overtura*» (*Allegro, 6/8—Meno mosso e moderato, 2/4—Allegro, 4/4*), которое имеет характер фантазии с многократным изменением размера, темпа и тональности. Вступление основано на трех вариантах первой темы фуги и на небольшом заключительном мотиве, служащем в дальнейшем материалом одного из разделов разработки. Основная тема фуги повторяется с видоизменениями пять раз. «Запомните ее!» — как бы говорит композитор. По В. Г. Вальтеру (7, 48), это угрожающая тема судьбы (пример 199).



Собственно фуга начинается одновременным изложением двух тем. Эмоционально это два разных образа — стремительный порыв к борьбе и как бы тяжелая поступь судьбы; при этом первая скрипка ведет вторую тему (пример 200).

200

Fuga [Allegro]

Затем разрабатывается главная тема. В этой разработке сохраняются только ритмические очертания темы. Бушующее море

звучков все поднимается. Первая тема принимает гротескные формы, в которых ее едва можно узнать (пример 201).

201 [Allegro]

Вторая тема (тема борьбы) получает меньшее развитие, хотя ее начало неоднократно повторяется. После вторичного вступления триолей и мимолетного их исчезновения первая тема подвергается ритмическому смещению (пример 202).

202 [Allegro]

Вторая тема непрерывно скользит в триолях. Сила звучности все нарастает. Попытка повернуть вторую тему к ее первоначальному виду не удастся; движение останавливается на аккорде Ges-dur, который приводит к новой части фуги: *Meno mosso e moderato*, Ges-dur, $\frac{2}{4}$.

Происходит разработка заключительного мотива вступления и третья возвращение первой темы фуги. Этот раздел разработки начинается преобразованием первой темы в спокойном движении четвертями, с противосложением, которое, по всей вероятности, может быть понято как интонационно-производное от второй темы, но сильно сглаженное (пример 203).

203 *Meno mosso e moderato*

Данный контрапункт появляется неоднократно в разделе *Meno mosso* и в конце концов даже вытесняет первую тему.

Внезапно, как взрыв яростного негодования, начинается разработка второго ритмического варианта первой темы фуги (*Allegro molto e con brio*, $\frac{6}{8}$). После длительного развития этого нового раздела тема как бы распадается, а затем величественно поднимается в басу, в то время как звенья ее образуют новый контрапункт (пример 204).

Эта разработка первой темы вновь идет довольно долго, затем от нее остаются только трели, после чего разрабатывается вторая тема. Но этот раздел не возвращается больше к строгой фугообразной форме, создавая впечатление свободной симфонической разработки обеих тем.

Опять проводится *Meno mosso e moderato*, но *forte*, с резкими акцентами. В контрапункте слышатся отзвуки заключительного мотива вступления и третьего варианта первой темы. После связки-периода возвращается *Allegro molto e con brio*, основанное на вариантах первой темы. Его развитие приводит к разделению первой темы на два голоса (пример 205).

Это движение в $\frac{6}{8}$ замирает на фермате. Молчание прерывается *fortissimo*. Возникает реминисценция начальных тактов экспозиции фуги и заключительных тактов вступления, но она тотчас же обрывается, а первая тема появляется *pianissimo* с контрапунктом из *Meno mosso*.

Кода фуги основана на материале прежних и новых вариантов первой темы и второй в увеличении. Образуется великолепная комбинация обеих тем — второй у первой скрипки, первой темы — у виолончели и второй скрипки в увеличении в октавах (пример 206).

Большой фугой Бетховен бросает человечеству такой же дерзкий вызов, как это сделал Микеланджело в своей последней грандиозной фреске «Страшный суд», где он вопреки канонам изобразил всех святых, Христа и богородицу обнаженными. (Эти фигуры по приказанию папы были позже «одеты» учеником Микеланджело Даниэле да Вольтера.) Идея «самовыражения», о которой столь часто говорил Бетховен, достигла в Большой фуге своего крайнего воплощения.

Каково же отношение музыковедов к этой необычайной фуге? Один из глубоко чтивших Бетховена исследователей, Т. Хельм, по выражению Романа Роллана, останавливается на пороге Большой фуги, не осмеливаясь в нее войти. Он заявляет с печалью, что «чутье красоты звучания, которым Бетховен обладал на таком блистательном уровне и именно в его последних сочинениях, здесь его полностью покинуло. И, предаваясь демоническому наслаждению своим могучим гением, он нагромождает резкость на резкость так, что впечатление от целого становится почти тягостным» (26, 169). По мнению Хельма, Большая фуга представляет лишь гениальнейшую «музыку для глаз».

Крупнейшие теоретики Венсан д'Энди и Хуго Риман, столь различные во взглядах на многие вопросы, сходятся в восхищении перед Бетховеном, который оживил форму фуги посредством драматизации и внесения свободной, но логичной в своей выразительности разработки.

Приведем меткую характеристику фуги ор. 133, принадлежащую Венсану д'Энди: «Эта большая fuga представляет собой мощное сочетание формы фуги с расширенной вариацией» (цит. по: 38, 200). Преобразованная, совершенно новая трактовка вариаций, как и фуги, очень характерна для позднего Бетховена.

Из многочисленных высказываний Ромена Роллана приведем следующее: «С упорством, которое, как мы знаем, у него было, с этим „долготерпением“, бывшим законом его гения (а это мало известно), он шел к включению фуги в симфонию, и есть все основания думать (это подтверждает ряд материалов), что это должен был быть следующий этап его музыкального творчества,— когда он после завершения цикла последних квартетов собирался вернуться к симфониям. Но смерть воспрепятствовала этому» (26, 171).

Продолжительность исполнения Большой фуги В-dur 16—17 минут.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Бетховен — автор смычковых квартетов — за более чем четверть века, отделяющую создание ор. 18 от ор. 133, прошел длинный и трудный путь. Светлое настроение первых квартетов сменяется тревожными раздумьями, внутренним беспокойством, драматизмом. А в Большой фуге композитор как бы бросает дерзкий вызов всему человечеству. И все же всеми силами своей души Бетховен тянется к радости. Примечательно, что после всех душевных бурь, после трагических размышлений о судьбах человечества он в конце пути пришел к столь долгожданной радости. Радость — основная «тема» Девятой симфонии, и гимном радости, светлого и простого общения человека с природой стало последнее произведение композитора — новый финал квартета ор. 130.

Ромен Роллан считает, что эта радостная, просветленная часть лишь случайно стала творческим завещанием композитора. Так ли это? Не предчувствует ли гений тот момент, когда ему суждено окончить свой путь? Случайно ли солнечный Моцарт кончил Реквиемом, а Чайковский Шестой симфонией? И нет ли высшей закономерности в том, что Бетховен, некогда сказавший «через страдание к радости», оправдал это изречение, найдя в своей истерзанной душе примирение с миром, простую, почти детскую радость безмятежного финала ор. 130?

Сколько событий в жизни человечества прошло за более чем полтора века, отделяющих нас от создания квартетов Бетховена! И поразительно то, что музыка эта не только не стареет, но даже как будто становится моложе, обретает вечную юность.

Каждый из квартетов Бетховена — ярчайшее проявление внутреннего мира страдающего, но мужественного, негнибаемого, идущего через борьбу к победе человека. Пути этой борьбы сложны и многообразны. Можно утверждать, что нет художника, который являл бы такое разнообразие музыкального содержания и средств его музыкального воплощения в одном и том же виде творчества, как Бетховен в квартетах. Это налагает на исполнителей квартетной музыки Бетховена обязательство проникнуть во внутренний

мир композитора, почувствовать, познать пути его развития, приобщиться к самому духу этой бессмертной музыки.

Сочетание субъективности мироощущения с монументальностью формы, казалось бы, несовместимо. Но Бетховен в своих квартетах, особенно последних, доказал, что оно возможно и органично. В этом Бетховен является собратом другого гения—Микеланджело. Эту близость двух титанов ощущали уже некоторые чуткие современники Бетховена. Так, его друг А. Шиндлер в своей книге «Бетховен в Париже» пишет, что композитор мог бы оставить исполнителям своих квартетов следующее завещание: «Мои произведения — не миниатюры и не филигранные изделия, а фрески Микеланджело, и если вы хотите их выразить по-моему, мажьте ваши кисти в сочные краски, научитесь извлекать из ваших инструментов здоровый, сильный звук...» (цит. по: 1, 352).

Если автору удалось хоть в какой-то мере передать то восхищение, тот восторг, которые он испытал за долгие годы своей музыкальной жизни, соприкасаясь с могучим, совершенным и таким человеческим квартетным творчеством Бетховена,— он может считать свою задачу выполненной.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. 5-е изд. М., 1977.
2. Альшванг А. Иосиф Гайдн. — В кн.: Альшванг А. Избр. соч. в 2-х томах. Т. 2. М., 1965.
3. Асафьев Б. В. Бетховен (1827—1927). — В кн.: Из истории советской бетховенианы. М., 1972.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. 2-е изд. Л., 1971.
5. Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка, т. 1. М., 1970.
6. Вагнер Р. Бетховен. М. — Спб., 1911.
7. Вальтер В. Г. Смычковые квартеты Бетховена. М., 1912.
8. Гинзбург Л. С. Людвиг ван Бетховен и Н. Б. Голицын. — В кн.: Бетховен, вып. 2. М., 1972.
9. Григорович Н. Н. Библиография литературы о Бетховене на русском языке (1803—1970). — В кн.: Бетховен, вып. 2. М., 1972.
10. Луначарский А. В. Почему нам дорог Бетховен. — В кн.: Из истории советской бетховенианы. М., 1972.
11. Керганов В. Д. Бетховен. Биографический этюд. Спб., 1909 или 1910.
12. Кремлев Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена. М., 1953.
13. Мионов Л. Трио Бетховена для фортепиано, скрипки и виолончели. М., 1974.
14. Николаева Н. С. Музыка французской революции XVIII века. — В кн.: Бетховен, М., 1967.
15. Ноль Л. Бетховен. его жизнь и творения, т. 2. 3. М., 1892.
16. Ноль Л. Историческое развитие камерной музыки и ее значение для музыкантов. Спб., 1892.
17. Пасхалов В. В. Русская тематика в произведениях Бетховена. — В кн.: Из истории советской бетховенианы. М., 1972.
18. Пиксанов Н. К. М. Горький и музыка. Л. — М., 1950.
19. Письма Бетховена. 1797—1811. М., 1970.
20. Письма Бетховена. 1812—1816. М., 1977.
21. Проблемы бетховенского стиля. Сборник статей/Ред. Б. С. Пшибышевский. М., 1932.
22. Протопопов Вл. Процессуальное значение полифонии в музыкальной форме Бетховена. — В кн.: Бетховен, вып. 2. М., 1972.
23. Раабен Л. Н. Вопросы квартетного исполнительства. М., 1956.
24. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1956.
25. Роллан Ромен. Бетховен. Великие творческие эпохи. Незавершенный сбор. — В кн.: Роллан Р. Собр. соч. в 14-ти томах. Т. 12. М., 1957.
26. Роллан Ромен. Последние квартеты Бетховена. Л., 1976.
27. Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители. М. — Спб., 1891.
28. Русская книга о Бетховене. К столетию со дня смерти композитора. М., 1927.

29. Серов А. Н. Избр. статьи, т. 1. М., 1950.
30. Фишман Н. Л. Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 годы. М., 1962.
31. Эррио Э. Жизнь Бетховена. 4-е изд., М., 1975.
32. Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. М., 1968.
33. Chantavoine J. Beethoven. Paris, 1906.
34. Chantavoine J. Correspondance de Beethoven. Paris, 1957.
35. D'Jndi V. Cours de composition musicale. Liv. 1—2. Paris, 1957.
36. Fiske R. Beethoven last quartet. London, 1940.
37. Helm Th. Beethovens streiquartette. Leipzig, 1885.
38. Kastner E. Ludvig van Beethoven sämtliche Briefe. Leipzig, 1923.
39. Kerst F. Die Erinnerungen an Beethoven. Bd. 1—2. Stuttgart, 1913.
40. Lenz W. Beethoven et ses trois styles. Liv. 1—2. Спб., 1852.
41. Marliav J. Des quatuor de Beethoven. Paris, 1960.
42. Marx A. B. Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. Bd. 1—2. Berlin, 1902.
43. Oulibicheff A. D. Beethoven, ses critiques et ses glossateurs. Leipzig — Paris, 1857.
44. Riemann H. Beethoven's Strechquartette. Berlin, 1913.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

<i>Б. В. Доброхотов. П. Н. Долгов и его книга о квартетах Бетховена</i>	3
Предисловие	17
Введение	22
Первый период творчества. Квартеты оп. 18	29
Квартет № 1, F-dur (оп. 18 № 1)	31
Квартет № 2, G-dur (оп. 18 № 2)	35
Квартет № 3, D-dur (оп. 18 № 3)	37
Квартет № 4, c-moll (оп. 18 № 4)	40
Квартет № 5, A-dur (оп. 18 № 5)	43
Квартет № 6, B-dur (оп. 18 № 6)	47
Второй период творчества. Квартеты оп. 59, 74, 95	51
Квартет № 7, F-dur (оп. 59 № 1)	56
Квартет № 8, e-moll (оп. 59 № 2)	65
Квартет № 9, C-dur (оп. 59 № 3)	73
Квартет № 10, Es-dur (оп. 74)	82
Квартет № 11, f-moll (оп. 95)	91
Третий период творчества. Последние квартеты	103
Квартет № 12, Es-dur (оп. 127)	114
Квартет № 13, B-dur (оп. 130)	126
Квартет № 14, cis-moll (оп. 131)	141
Квартет № 15, a-moll (оп. 132)	157
Квартет № 16, F-dur (оп. 135)	173
Квартет № 17, Большая fuga B-dur (оп. 133)	186
Послесловие	193
<i>Список использованной литературы</i>	195

Долгов П.
Д64 Смычковые квартеты Бетховена/Ред. и вступит.
статья Б. Доброхотова.—М.: Музыка, 1980. 197 с., нот.

Автор книги Петр Николаевич Долгов — крупный ученый-астроном, любитель музыки, в течение многих лет игравший партию первой скрипки в квартете при Доме ученых. В книге содержится подробное описание всех струнных квартетов Бетховена. Книга предназначена для учащихся музыкальных училищ и студентов музыкальных вузов, но представит интерес и для более широкого круга любителей музыки.

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ ДОЛГОВ
СМЫЧКОВЫЕ КВАРТЕТЫ БЕТХОВЕНА

Редактор *С. Котомина* Художник *Ю. Давыдов*
Худож. редактор *А. Головкина* Техн. редактор *С. Буданова*
Корректор *В. Голяховская*

Подписано в набор 14.05.79 Подписано в печать 13.03.80 Формат бумаги 60×90^{1/8}
Бумага типографская № 2 Гарнитура литературная Печать высокая Объем печ. л. 12,5
Усл. п. л. 12,5 Уч.-изд. л. 12,92 Тираж 3000 экз. Изд. № 10806 Зак. № 231 Цена 85 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

**Методические пособия, тематические сборники,
переводные труды**

Вопросы музыкальной педагогики. Сборник статей. Вып. 2. Редактор-составитель В. Руденко

Дэва Б. Ч. Индийская музыка. Перевод с английского Е. Гороховик. Редакция перевода Дж. Михайлова

Н. А. Гарбузов: Музыкант, исследователь, педагог. Сборник статей. Составители О. Сахалтуева, О. Соколова

Христов Д. Теоретические основы мелодики. Опыт описания аналитического подхода к отдельной мелодии. Исследование. Перевод с болгарского К. Иванова. Редакция, вступительная статья и комментарии Е. Абызовой

*Вышедшие из печати издания поступают в магазины,
распространяющие музыкальную литературу.*

Издательство «Музыка», Москва